BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive,
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XI - NUMERO 5-6 - MAGGIO-GIUGNO 1950

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829-859.963 — *Redaz. napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese*, presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81-829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Ballata Berlinese

Regìa di R. A. STEMMLE

PREMIO INTERNAZIONALE ALLA Xª MOSTRA
D' ARTE CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XI NUMERO 5-6 - MAGGIO-GIUGNO 1950

LA MUSICA NEL FILM

AVVERTENZA — *Bianco e Nero* è lieto di poter offrire ai propri abbonati e lettori in un fascicolo doppio (maggio-giugno 1950) gli articoli del volume preparato per la Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia sui rapporti tra musica e film.

La direzione di *Bianco e Nero* ringrazia la Direzione della Mostra per l'autorizzazione a pubblicare parte degli scritti qui raccolti.

Nota dell'Editore

Questo quaderno, che la Mostra internazionale d'arte cinematografica *ha voluto dedicare alla musica nel film in occasione del Congresso internazionale di Firenze, non intende affrontare organicamente il problema, ma piuttosto rappresentare le opinioni e gli umori di un notevole numero di musicisti italiani, di registi, di critici e di tecnici su un argomento ancora tanto dibattuto e intorno a cui la mancanza di una puntuale coscienza filmica crea così spesso la confusione delle lingue.*

Non si può, infatti, parlare della musica nel film come di una particolare musica con una sua tecnica e una sua poetica, e neppure di un genere a sé stante o addirittura di una forma nuova: errore nel quale cadono tanto i detrattori di questa attività creativa quanto i suscettibili sostenitori della sua autonomia artistica. Con ciò non si vuol negare che ci sia da una parte della brutta musica cinematografica e dall'altra della musica valida di per se stessa: contributo sbagliato in entrambi i casi alla creazione di quell'immagine filmica, che, come ogni immagine artistica poggia, appunto, su un'unità insopprimibile anche se composta di elementi visivi e sonori.

Il problema della musica nel film si avvia a soluzione in quanto il musicista si fa uomo di cinema, si sente concreatore di un'opera che è anche musica, ma musica non è, e si lascia dietro le spalle gli schemi e il peso dell'antica tradizione della sua nobile arte per dare un libero apporto con la sua particolare sensibilità all'opera filmica, che ha un suo specifico linguaggio e in cui le singole personalità si annullano per potenziarsi in un'unica Personalità e le differenti arti scompaiono solo apparentemente perché da esse rinasce l'Arte nella sua splendida unità.

*Questa esigenza è rispecchiata, anche se non sempre consapevolmente, in gran parte degli scritti qui raccolti. Che altro vogliono dire le insofferenze per la musica d'*ameublement, *per i cattivi sistemi di lavoro, per le costrizioni ingiustificate e le esclusioni paradossali, per le intemperenze sinfoniche, se non il disagio e l'inappagata aspirazione verso quell'unità dell'opera in cui soltanto si placa l'ansia di ogni artista?*

Ecco perché, anche nella loro disorganicità e col loro squilibrio di tono e di proporzioni, le pagine che seguono ci sembrano importanti

e significative in quanto colgono un aspetto vivo del linguaggio filmico proprio nel suo formarsi.

Agli uomini di cinema, agli studiosi non saranno disutili i brevi panorami sulla condizione della musica cinematografica in Francia, in Inghilterra e in America nonché l'accurata bibliografia che chiude il volume.

Roma, maggio 1950

Luigi Chiarini

Introduzione ai problemi della musica nel film

Se facciamo a ritroso il breve cammino della musica cinematografica non tarderemo molto ad accorgerci che i rapporti fra musica e film non possono essere fissati in teorie dogmatiche. E' fatale, quindi, che i saggisti — per acuti ed interessanti che siano i loro scritti — debbano vedere in breve volgere di tempo superate e talora sommerse le loro teorie, tanto è rapida l'evoluzione dell'arte cinematografica e, conseguentemente, della musica cinematografica che ne è un componente. Guardiamoci indietro: non sono passati molti anni dalla nascita della musica per il film, nascita umilissima e piuttosto, se vogliamo, degradante in quanto la musica aveva il solo scopo di coprire con le strimpellature di un pianoforte il fastidioso rumore della macchina da proiezione, e già siamo qui a discutere se sia arte o non sia arte, se sia arte o artigianato, se sia sorella, cugina o serva sciocca dell'immagine. Conveniamo che, comunque, del cammino ne ha fatto.

Molti, è vero, presi da una inspiegabile fretta, obiettano che da qualche tempo la musica cinematografica batte il passo. Ma l'evoluzione della musica in altri campi che non siano quelli del cinematografo è tutta fatta di balzi e di stasi. Che cosa pretendono da questa breve vita gli impazienti zelatori? Guardiamoci ancora una volta indietro e prendiamo a caso, nell'ambito dei pochi lustri vitali del « sonoro », tre commenti di film appartenenti ad epoche diverse, ma che possono essere considerati cronologicamente dei prototipi: « A noi la libertà », « Traditore » e « Sirena »: ci danno forse l'immagine di qualcosa di stagnante? Abbiamo per converso il graduale trapasso dalla rozzezza della concezione e dei mezzi alla piú raffinata ricchezza espressiva e tecnica, abbiamo la piú lampante dimostrazione del cammino percorso. E, si badi, ho citato, qui, i primi tre nomi di commenti tipici che mi sono balzati alla memoria, ma ne potrei citare innumerevoli altri, ché la storia della musica cinematografica è ricca di queste pietre miliari. Poi viene la folla dei mediocri e degli imitatori a riempire gli spazi, è vero, ma la storia, per esempio, del teatro lirico non si è mai fatta con le sessantadue dimenticatissime opere del Raimondi. Che ci siano in piú anche i volgari mestieranti, i mestatori, i gangsters della musica, è cosa sommamente deprecanda, ma a parte che il discutere di ciò ci porterebbe troppo lontano, penso che nella grande metropoli della musica cinematografica non si possa evitare che vi sia anche

il quartiere cinese; comunque v'è soltanto, a mio avviso, un mezzo per eliminare costoro poco a poco: combatterli con la buona musica.

E' vero, da qualche tempo la musica cinematografica s'attarda in tentativi di risolvere dei problemi puramente tecnici, ma nulla ci autorizza a credere che non sia per preparare un nuovo balzo nel campo estetico. No, non può essere stanca, frusta, finita, disonorata per sempre, come pretendono alcuni, la musica del film, non può esserlo per una semplice ragione: perché è parte viva di quel fenomeno vivo che si chiama cinematografo. Fra venti anni, o trenta, forse potremo permetterci di dare un giudizio meno avventato, ma non è difficile il dire che se al cinematografo di allora non verrà meno — come non verrà meno — il compatto favore delle folle del mondo intero, sarà piú facile che si abbia a vedere l'esaurirsi della musica dominante in altre forme rappresentative, come ad esempio il vecchio teatro lirico che da tempo tira il fiato con i denti, piuttosto che di quella che è soltanto parte integrante ma inscindibile di una forma rappresentativa nata appena ieri e ricca di una quasi mostruosa forza vitale. Basterà che non manchi l'ingegno agli artisti di domani. E che abbia a mancare mi rifiuto di credere.

Se uno di quei perditempo che si dilettano di statistiche curiose si fosse preso la briga di comparare i chilometri di scritti teorici sul problema del cinema con i chilometri di pellicola « stampata », credo che la carta si batterebbe bene contro la celluloide. Anche il problema della musica nel film ha avuto il suo posto, ed al riguardo tante se ne sono dette che difficile sarebbe raccapezzarsi in questo gomitolo scompigliato di opinioni contradittorie. Il guaio si è che a discutere, architettare sentenziare sulla musica nel cinema piú che i musicisti sono stati gli altri, i non musicisti. Ed anche se, da un lato, alcune delle teorie costruite da questi ultimi erano frutto d'ingegni brillanti, ma risentivano e risentono di quegli inevitabili equivoci che una incompleta od errata conoscenza della tecnica musicale non poteva che fatalmente generare, dall'altro, da parte dei musicisti, non v'era spesso che una conoscenza superficiale delle cose del cinema, talvolta perfino un mal celato disprezzo per questo mondo a loro estraneo, cosicché la maggior cura era rivolta o a negare o a tentare di invertire i termini. Infatti uno fra i piú eminenti musicisti italiani si è cosí espresso in un breve scritto: « Per quanto riguarda l'associazione della musica al cinematografo credo che non avremo risultati soddisfacenti fino a quando non si riconoscerà come principio fondamentale di questa unione, che lo spettacolo visivo deve essere determinato (come nel miglior melodramma) dalla musica, e che non deve essere questa ad illustrare docilmente quello (come avviene a volte nel melodramma di tipo inferiore) ». In queste poche parole, dunque, è racchiusa una rivoluzione, anzi un cataclisma per la tecnica cinematografica: musica scritta prima, il regista che subordina a quei ritmi i suoi ritmi, che accetta e s'adatta alle proporzioni di spazio e di tempo che la musica gli impone

senza, si badi, permettergli di sgarrare di una frazione di secondo, ché il musicista non tollererebbe non si dice mutilazione ma nemmeno alterazione alcuna al parto sacro ed inviolabile della sua fantasia. E visto che i registi, specialmente i nostri, hanno tanta simpatia col Playback, musica girata tutta, necessariamente, con l'ausilio di tale venerato istrumento. E' un bel sogno, non c'è che dire.

Ma se da una parte si sostiene la posizione di assoluta signoria della musica sull'immagine ridotta ad umile ancella, dall'altra si attribuisce alla musica nel cinema un valore assolutamente negativo (vedi Lucien Wahl, Jien Epstein e, ultimo, l'eterno « enfant terrible » Igor Strawinsky).

Quanto si sia arzigogolato attorno ai rapporti fra musica ed immagine non è descrivibile. Riporto, ad esempio, una delle teorie che sembrò aver ottenuto maggior credito perché basata su di un'osservazione che ha tutta l'apparenza di essere giusta ed acuta: « ...la percezione visiva e quella auditiva non hanno la stessa durata. Con un colpo d'occhio possiamo renderci perfettamente conto di un ambiente, di un personaggio, sentire l'atmosfera di una scena. Un suono od un rumore, invece, deve essere sentito in tutta la sua durata; una frase musicale, per quanto concisa, ha bisogno, per significare qualcosa, di un tempo molto maggiore di quello necessario alla visione. Lo stesso dialogo è legato a questa eseginza ». Se ne è tratta la conclusione che il contrasto fra quello che viene chiamato « senso statico della parte sonora » e il « senso dinamico della parte visiva » debba generare da parte del visivo delle continue battute d'arresto per attendere di essere raggiunto dalla musica, il che farebbe andare a catafascio l'essenza stessa del cinematografo, cioè tutto quello che sia sintesi, improvvisi sbalzi di luogo e di tempo, fulmineità di impressioni, ecc. Tanto che un musicista, Arthur Hoerée, crede di risolvere il problema della differente durata delle due proiezioni visiva ed auditiva proponendo « un tema generale i cui motivi secondari possano sottolineare gli episodi nuovi. Il contrappunto, permettendo la sovrapposizione di piú temi di carattere differente, dà al compositore la massima libertà. Il musicista può cosí mettere in risalto il tema piú adatto, per una data scena, senza interrompere la continuità della musica ». Ingegnoso, sí, ma guardate che complicazione! E poi li vedete gli spettatori, nel buio della sala, affannarsi nella compulsazione della « guida tematica »? A me pare, comunque, che a questa brillante teoria possa opporre le sue buone ragioni anche uno che, come il sottoscritto, non è un saggista di cose cinematografiche, ma un semplice musicista che milita anche, e con appassionato fervore, nel campo del cinematografo: è vero che la percezione visiva, teoricamente, è assai piú rapida della percezione auditiva di una sia pur breve frase o periodo di frase che abbiano un senso musicale compiuto, ma non è affatto vero che con un semplice colpo d'occhio noi possiamo renderci perfettamente conto di un ambiente, di un personaggio, sentire l'atmosfera di una

data scena. Se le immagini possono essere colte dalla retina durante la breve durata di uno sbatter di ciglia, il tempo occorrente perché codeste immagini vengano dal cervello elaborate in sensazioni artistiche è assai piú lungo, proprio come davanti ad un quadro — che equivale, nel nostro caso, all'immagine statica ma rapidissima che un solo fotogramma ci darebbe — per ognuno di noi sarebbe piú che insufficiente, assolutamente nulla un'osservazione limitata a quel famoso « batter di ciglia », ma per gustare e infine per comprendere compiutamente abbiamo bisogno di contemplare la stessa immagine per parecchi secondi, a volte per qualche minuto.

Abbiamo bisogno, dunque, anche nel visivo, che trascorra un certo tempo per aver modo di comprendere — tanto piú che nella maggioranza dei casi, per acuto e sensibile che fosse lo spettatore, il fotogramma a sé stante non gli direbbe niente —; e siccome è impossibile — e sarebbe assurdo — che la dinamicità del cinematografo pretendesse di darci una sequenza di scene della durata di un fotogramma l'una, ma per rapide e mutevoli che siano codeste scene debbono pur vertere sullo stesso ambiente, sullo stesso personaggio, sulla stessa atmosfera per la durata minima consentita a renderle non soltanto percettibili ma comprensibili, ecco che viene a crearsi il tempo sufficiente a far trascorrere a volte una frase, a volte un periodo, a volte un sia pur breve inciso, a volte, infine, un solo ma significativo accordo, ma sempre tanto che consenta ad un abile musicista di esprimere cosa che non sia in contrasto mai col visivo, ma che rappresenti il massimo sforzo per raggiungere un perfetto amalgama coll'immagine.

Non si parli, dunque, di senso statico della parte sonora e di senso dinamico della parte visiva!: e giacché abbiamo visto che l'unico caso in cui la teoria sarebbe buona, ossia il fotogramma unico comparato alla frazione di suono che si udrebbe nello spazio di un ventiquattresimo di secondo, non regge, vorrei mettere in dubbio anche quel « senso statico della parte sonora » che in realtà non esiste. La musica è essenzialmente « dinamica di suoni » e la comprensione della musica da parte dell'ascoltatore non avviene a frase ultimata o, peggio, a « brano » o « tempo » o addirittura « sinfonia » ultimata, ma via via durante il suo svolgersi, quando sensazioni vivissime e continuamente mutevoli possono, in rapida successione, essere trasmesse all'ascoltatore in relativamente breve periodo di tempo. E non bisogna dimenticare, sopratutto, che uno degli elementi essenziali della musica è costituito dall'armonia, che per la sua verticalità è la piú atta ad « esprimere » in brevissima frazione di tempo: la felice successione di due accordi può significare un mondo.

Non deve spaventare che la musica cinematografica sia da molti definita artigianato musicale e tantomeno deve spaventare che questa classificazione voglia talvolta avere un senso oltreché limitativo, dispregiativo. Forse si confondono gli artigiani con i mestieranti, che sono ben altra cosa. I musicisti che amano comprendono e servono il cine-

matografo possono accettare con un certo orgoglio la qualifica di artigiani pensando a quali altezze portarono l'arte i sommi ingegni di un tempo che praticavano senza nemmeno rendersene conto l'artigianato (le botteghe dei pittori e scultori, le cappelle, le corti). I musici, proprio come il musicista cinematografico, dovevano accettare il soggetto e il poeta che piacesse al Signore di assegnar loro, e sovente erano invitati a svolgere veri e propri temi musicali proposti dal Signore o dai suoi amici; il gusto, il capriccio, l'arbitrio del Signore e della Corte imponevano all'opera d'arte gravi e spesso balorde limitazioni e deviazioni di struttura e di estetica; e la fretta — la stessa fretta che angustia oggi il compositore di musica cinematografica — assillava gli artisti-artigiani di allora costringendo i musici ad affrontare ogni mattina che a Dio e al Padrone piacesse di concedere loro, il problema di riempire di note fogli e fogli ed ai pittori di coprire di colore metri e metri quadrati di tele e pareti. Piú tardi per i musicisti furono gli impresari e i salotti mondani ad agire nello stesso senso. Forse la naturale pigrizia degli artisti ha bisogno di essere pungolata, la loro fantasia stimolata, il loro amor proprio messo alla prova, ché piú grandi sono le difficoltà meglio l'artista ne esce fuori, con una violenza di reazione che è una specie di vendetta: è certo che i vincoli, le limitazioni, le inibizioni di allora non impedirono che l'ingegno, con colpi d'ala, superasse ogni ostacolo. Non lamentatevi dunque della mancanza di quell'autonomia senza la quale la musica, si dice, non può essere chiamata arte, o artigiani del cinematografo, perché i vostri colleghi artigiani di un tempo v'insegnano che potevano nascere capolavori anche senza la libertà. La libertà, d'altronde, e l'autonomia della pura arte tanto conclamata dove, dove sono? Anche nell'arte piú apparentemente spregiudicata mille schemi e mille formule, mille coercizioni estetiche, mille pregiudizi e paure avvincono l'artista con catene invisibili, ma non per questo meno dure e spietate del ferro. Ognuno è inchiavardato in un sistema, ognuno, o per difesa o per affinità elettive, deve far parte di un « clan » ch'egli influenza e dal quale è a sua volta influenzato, ma che lo imprigiona fra sbarre dalle quali non si esce senza la taccia di traditore. E l'ombra onnipresente e onnipotente del critico ricorda la grinta del secondino al quale si deve chinare la schiena. Non si fa che parlare, oggi, di « rigore »: è di moda. Rigore del metodo, rigore del « tempo », rigore della costruzione musicale, contrappunto rigoroso, ecc. Perfino i dodecafonici debbono sottostare al rigore della « serie ». Dunque prigione, prigione di rigore. E quando proprio si crede di non essere schiavi di nessuno si è schiavi della nostra stessa estetica, ossia delle leggi che abbiamo pazientemente costruite per mascherzare a noi stessi gli mpulsi misteriosi e incontrollabili che sono in realtà i veri nostri dominatori.

Perché dunque, darsi pensiero per qualche difficoltà di piú da superare? Scrivere musica per il cinematografo è cosa difficile, anzi difficilissima, e se non si possiedono duttilità d'ingegno, straordinarie facoltà di analisi e di intuizione, padronanza assoluta dei propri mezzi tec-

nici, fantasia e fecondità eccezionali, se non si possiedono inoltre le qualità di pronta e viva assimilazione necessarie a soddisfare alcune esigenze particolari del cinematografo, qualità che richiedono una cultura estesa a tutti i rami, anche i piú umili della musica, è meglio non provarcisi nemmeno. Ma per chi le possiede, queste qualità, quale piacere deve essere il superare a forza di trovate geniali gli scogli e i trabocchetti che ad ogni istante sembrano intralciare il cammino e raggiungere infine la perfetta fusione con il visivo nella sua trasfigurazione poetica, attraverso la musica piú alta, pur conservando l'integrità del discorso musicale nella sua logica costruttiva!

E qui viene acconcio il dire che l'unione musica-fotografico non deve essere considerata soltanto in rapporto alle scene ed alle sequenze, ma in rapporto al film nella sua totalità. La musica non deve essere una serie di discorsi distaccati l'uno dall'altro e ognuno a sua volta entro precisi termini di principio-fine, ma con l'alternarsi di zone musicali e di zone mute, si deve inserire nel discorso generale e far corpo con esso in modo da dare l'impressione di un unico discorso. Ed ecco perché la musica non può mai, a meno di rarissimi casi, iniziare e concludere su accordi *di posa,* poiché iniziando come un movimento che porta ad altro movimento, deve per forza usare accordi *di moto.* Si è detto delle qualità peculiari al musicista cinematografico. Ora aggiungo che alcune di queste, ossia la facoltà di intuizione e di analisi, la fantasia e la duttilità dell'ingegno, egli le deve svolgere, ancor prima di accingersi allo studio della sceneggiatura, allo studio del regista.

Il film è opera — tutti lo sanno — essenzialmente di collaborazione, collaborazione che dovrebbe svolgersi, sempre tendendo verso la perfetta fusione delle diverse branche collaborative, sotto la guida coordinatrice, animatrice, moderatrice e amalgamatrice del regista. Ma se il regista ha una forte personalità artistica, questa finisce per influenzare, per informare di sé o addirittura per sovrapporsi a quella dei collaboratori, o in virtú di una riconosciuta superiorità d'ingegno, o in virtú dei poteri discrezionali dei quali il regista gode, o in virtú dell'una e dell'altra cosa. Il musicista è l'unico che, un poco per l'essenza stessa della sua arte inafferrabile, un poco per la forza delle circostanze, sfugge a questo prepotere di personalità. E non è forse del tutto un bene, in quanto se soggettista, sceneggiatore, architetto, figurinista, montatore ed attori hanno dovuto, volenti o nolenti, piegarsi all'autorità di quell'ingegno durante i quotidiani contatti di lavoro, il musicista che, nel migliore dei casi, ha avuto col regista qualche affrettato colloquio preliminare, è posto tutto solo di fronte alla responsabilità del suo lavoro. Poiché è un caso rarissimo che il musicista intervenga in sede di sceneggiatura, ed è un caso abbastanza raro che il regista voglia sentire « qualche cosetta » della musica prima che la partitura d'orchestra sia pronta. Naturalmente quella « qualche cosetta » il regista, con la solita intempestività che proviene dall'ignoran-

za assoluta della tecnica della musica, chiede di sentirla subito, quando il musicista, che ha appena visto alcune scene non montate del film non ha ancora avuto il tempo di orientarsi, cosicché si può star certi che in nove casi su dieci il règista viene gabbato: la « qualche cosetta » che egli ascolta è un motivetto imbastito all'ultimo momento tanto per compiacere quella curiosità, un motivetto che il musicista, sicuro della labile memoria del regista, lascia cadere anche dalla sua memoria non piú di dieci minuti dopo che quello se n'è andato soddisfatto. Oppure la richiesta di sentire la musica viene fatta all'ultimo momento, alla vigilia cioè della registrazione, quando tutto è finito, istrumentato, e le « parti » copiate, quando direttore ed orchestra sono stati convocati. E' ovvio che tale audizione non serve ad altro che ad appagare una sciocca curiosità e, in molti casi, a far crollare delle illusioni. Certo è che suggerimenti e recriminazioni tardive non servono proprio a nulla, ché non v'è barba di produttore disposto a tornare da capo, sopportando un non indifferente danno finanziario, disposto sopratutto a far uscire il film quindici giorni dopo il termine stabilito per dar modo al musicista di modificare o cambiare la musica. Sono pochi i musicisti che nell'uno o nell'altro dei casi si rifiutano di concedere l'audizione, e quei pochi sono proprio quelli che al momento opportuno spontaneamente e per quante volte sia necessario, sollecitano la presenza del regista per risolvere eventuali dubbi, per controllare fino a che punto sia raggiunta l'identità estetica, per avere la gioia di un consenso o il conforto di una parola di incoraggiamento, per essere sollevati, infine, da quella tremenda responsabilità. Poiché quello che registi e produttori non sanno o non sanno abbastanza è che il film è nelle mani del musicista: egli, che in ordine di tempo è l'ultimo ad intervenire, ne può alterare pericolosamente il ritmo, aumentare o cancellare la suggestione, creare paurosi equivoci con citazioni fuor di luogo, appesantire con interventi inopportuni o inadeguati, sorvolare laddove si dovrebbe insistere, raddolcire ove si dovrebbe premere, togliere valore alle pause, commettere mille errori d'ordine psicologico, d'ordine stilistico, d'ordine timbrico, d'ordine architettonico. Il musicista che è conscio di tutto questo ha la febbre terzana e sente di dover sopportare il peso piú grave fra tutti i collaboratori. Altro che « musique d'ameublement », come con una fortunata frase non priva di spirito ma, in fondo, superficiale e fatua, s'è voluto definire la musica cinematografica!

Tutto questo s'è detto per spiegare come la precarietà e superficialità dei contatti fra musicista e regista impediscano che vengano stabiliti fra loro quei rapporti di intesa spirituale che non possono mancare fra il regista e gli altri collaboratori durante i quotidiani incontri: e poiché tale intesa è assolutamente necessaria, sta al musicista di prendere l'iniziativa, con opera direi quasi d'interpretazione. Prima ancora di studiare la sceneggiatura, ed assai prima di accingersi allo studio del film nella sua realizzazione fotografica completa dopo il montaggio, di quanta utilità sarebbe poter studiare la personalità

del regista, i suoi gusti, i suoi riflessi, le sue capacità emotive e poetiche, l'indole, la cultura. Se è vero che l'opera è l'uomo, attraverso l'uomo si potrebbe antivedere l'opera sua. Se vi sono fra i due delle vere e proprie affinità elettive tanto meglio, ma se non vi fossero il musicista dovrebbe (a meno che le distanze non fossero incolmabili, nel qual caso è meglio troncare) fare ogni sforzo per mettersi, per cosí dire, *in onda* con quella personalità artistica; questo potrebbe avvenire non attraverso un atto di volontaria rinuncia alla propria personalità, ma come ricerca, conoscenza e possesso di un altro spirito attraverso il vaglio della propria personalità: una ginnastica mentale che alla fin fine tornerà a tutto vantaggio di chi la esercita. L'uomo non sarà quale veramente è, ma quale al musicista sembra, quale il musicista sente. Interpretazione, dunque. Ma per quanto personale e soggettiva possa essere tale interpretazione, porrà il musicista assai piú vicino all'opera del regista di quanto lo sarebbe se si fosse limitato allo studio del solo film.

Arrivato a questo punto mi sembra opportuno accennare ad un fatto squisitamente cinematografico che, pur valendosi dell'elemento musica, non costituisce per niente un fatto musicale artistico, anzi è proprio quello che, danneggiando sensibilmente l'unità stilistica dell'opera musicale cinematografica considerata nella sua compiutezza, ne compromette la dignità artistica al punto da fare a molti dubitare se la musica cinematografica possa mai chiamarsi arte. Voglio qui alludere al realismo fotografico musicale, e per tale intendo tuttociò che, *al di dentro del fotogramma,* può essere fonte realistica di musica, e che è quindi suscettibile di essere usato dal regista alla stessa stregua di un oggetto, di un rumore, di una luce, realtà tutte che cadono sotto i sensi dello spettatore, mentre la musica di commento, che è la trasfigurazione del fotogramma in espressione poetico-sonora, non nasce al di dentro ma al di fuori e avvolge e permea il fotogramma. Le musiche delle quali si serve il regista nei casi di realismo fotografico sono scelte quasi sempre e collocate a suo totale arbitrio, e se appartengono a compositori estranei alla realizzazione del commento musicale (possono essere autori vissuti anche secoli prima) vengono riprodotte nella loro integrità, se appartengono all'autore del commento musicale vengono da questi elaborate su modelli, secondo la piú scrupolosa fedeltà fotografica (fino al punto di riprodurre, ad esempio, in una banda paesana, le stesse sciatterie armoniche e gli stessi bassi sbagliati che un oscuro maestro di banda userebbe nella realtà). E' evidente che il contrasto fra la musica che dal di dentro esce dal fotogramma e quella che dal di fuori entra nel fotogramma è già di per se stesso forte (comunque sia, però, ci permette di valerci, talvolta, con vantaggio dell'opposizione di due piani sonori), ma a rendere grave e intollerabile la situazione v'è il fatto della confusione balorda e talora offensiva degli stili, della mescolanza balorda e talora offensiva delle personalità.

Io penso che la forza delle consuetudini potrebbe essere vinta con un bell'atto di coraggio, atto che prima che dal musicista dovrebbe essere compiuto dal regista: ricorrere cioè a quel realismo soggettivo che del vero non è una pedissequa imitazione, ma una vera e propria interpretazione.

Non oso prospettare la possibilità opposta, ossia l'impiego della musica limitata a ciò che ha la sua fonte sonora al di dentro del fotogramma. Questo procedimento che era l'unico usato quando nacque il sonoro fu presto abbandonato, e giustamente. Un tentativo recentissimo fatto in tal senso da un grande regista francese ha dimostrato luminosamente che il film senza la musica cosidetta di commento non può reggere e che il volerle sostituire i soli rumori ingenera un clima sonoro falso, fastidioso e pesante.

Abbiamo visto come il musicista cinematografico può, con uno sforzo dettato dall'amore verso l'arte sua, ristabilire l'equilibrio dei rapporti fra lui e il regista, fra lui e gli altri collaboratori, conscio di poter trovare la sua definitiva e completa estrinsecazione soltanto attraverso l'unione e la perfetta fusione di eguali sforzi artistici degli altri collaboratori. Ed eccoci giunti al momento cruciale: quando, cioè, il film è montato definitivamente e il musicista si trova, in sede di « moviola », a tu per tu con l'opera fotografica compiuta.

Premetto che per comodità di esemplificazione non voglio riferirmi, qui, alla collaborazione con un regista fuori classe. Se eccezionali incontri possono dar vita a realizzazioni artistiche di estremo valore, queste sono, per la loro rarità stessa, da considerarsi tanto fuori dalla norma da far ritenere oltreché dubbia la applicabilità dei principi che se ne vorrebbero trarre, rarissime le possibilità che un incontro di altrettanta eccezionalità si ripeta. Il caso Eisenstein-Prokofiev sta a sé: è questione di genio piuttosto che di teoria: la macchinosa, fanatica, ossessionante se pure intelligentissima teoria creata dallo stesso Eisenstein darebbe dei risultati addirittura ridicoli se applicata da altri.

Il nostro musicista, dunque, dopo una intesa a dire il vero piuttosto sommaria col suo regista, ha fatto tutto quello che coscienziosamente poteva fare: ha studiato la sceneggiatura, è stato presente mentre il regista girava alcune scene e s'è studiato l'uomo, ha visto in proiezione molti « pezzi » prima che venisse iniziato il montaggio, ha fissato musicalmente qualche impressione, ha perfino buttato giú lo schizzo di qualche tema, ma con le dovute cautele, poiché egli sa per esperienza quanto pericoloso sia definire un tema nella sua struttura formale in base alla sola lettura del copione ed alla visione di alcuni « pezzi », non potendo né l'una né l'altra indicargli le proporzioni e l'esatta costruzione formale della sequenza da musicare, nè l'esatto ritmo, né l'intensità emotiva, né quei mille particolari, anche minimi, che possono essere indicativi. Il musicista non vuole correre il rischio di aver compiuto un lavoro preventivo sbagliato, un lavoro preventivo al quale non può rinunciare per quel naturale attaccamento che l'ar-

tista pone all'opera sua, e che lo costringa ad utilizzare il suo tema pietosamente mutilato e gonfiato, ridotto a cosa informe.

Eccolo qui, dunque, il nostro musicista, davanti al film, davanti alle sequenze, alle scene, ai fotogrammi: come agire? Quando intervenire? A chi e a che « guardare »? Quando tacere? Passano ambienti e paesaggi ed egli è tentato di descrivere, ma la descrizione non è già di per se stessa un doppione? che il ruscello gorgogli o che il vento turbini lo spettatore lo vede da sé, e non c'è bisogno che glielo ricordi anche la musica. Allora? — Ecco un personaggio: bene, la musica « guarda » lui, ne segue i movimenti, s'immedesima in lui.. però, però, a che pensa costui? I ritmi che potrebbero rispecchiare il suo animo, i *ritmi interni,* per intenderci, corrispondono al ritmo esteriore dei suoi atti? e fino a che punto i due ritmi divergono, e dove infine convergono? — Ecco due personaggi, lui e lei. Quale dei due « guardare », quale dei due è il piú importante, cioè quello che in quel determinato momento impone la sua personalità? (tematismo, allora?). Ma perché guardarne uno soltanto dei personaggi, e non tutti e due, fondendoli in un unico pathos drammatico o lirico? E perché non riferirsi, invece, all'ambiente che con la sua immanenza li domina e li schiaccia? E perché non cogliere il destro di una allusione ad un loro ricordo e buttarsi su quello con la musica? Ma parlano, quei due, e sotto il parlato la musica diventa un accessorio fastidioso. Il guaio si è che il regista lo vuole, il parlato sulla musica, al diavolo anche lui! (1). Come fare perché le parole non siano coperte? Gli americani se la caverebbero con un fondo di archi caramelloso. Ohibò! Ricorrere allora all'espediente di creare *un buco* nella musica che corrisponda alla estensione della voce, per evitare che in sede di « mixage » i due suoni risultino sovrapposti? — Ed ecco un ballo all'aperto. Ci siamo, non sono servite a nulla le raccomandazioni: non hanno adoperato il Play-back: le scene sono state girate in momenti diversi su di uno stesso « tempo » musicale apparente, ma in realtà, attraverso le ripetizioni dell'esecuzione manuale, con piccole differenze metronomiche. Ecco perché risultano, dall'accostamento del montaggio, girate con un tempo diverso l'una dall'altra, generando dei buffissimi effetti di rallentando e di affrettando. Non c'è proprio niente da fare: se il direttore d'orchestra si adeguasse al ritmo del fotografico, l'errore sarebbe ancor piú evidente. Si dovrà decidere di far andare l'orchestra per proprio conto, con ritmo regolare, accettando come minor male possibile l'asincronia fra il ritmo auditivo e quello visivo (2). — Ed ecco una scena drammatica: il nostro personaggio, nella soffitta, nasconde degli oggetti. Egli è apparentemente calmo e freddo, ma a volte si tradisce con

(1) Al diavolo il parlato, non il regista, s'intende.

(2) Ho citato questo caso più frequente di quanto si creda per dimostrare fino a che punto di sciatteria conduca la mancanza assoluta d'ogni elementare cognizione di cose musicali da parte di registi e produttori. Basta, a volte, un banale dettaglio di tal fatta per declassare un film.

piccoli guizzi felini. Poi risolutamente spalanca la finestra e guarda fuori: le strade, che la macchina da presa va esplorando dall'alto, sono deserte nella notte, deserte e minacciose. Il regista ha molto curato il ritmo di queste scene, ma mai, come in questo caso, avrebbe fatto bene ad accordarsi col musicista prima di girare. Egli non sa che la musica può alterare in modo notevole la durata del tempo (è ovvio che si tratta della durata apparente, non di quella reale) solo che si usi un tempo musicale a metronomo piú lento o mosso: col tempo lento, infatti, la durata sembrerà piú breve, col mosso piú lunga. Ne consegue che se il musicista non è piú che accorto può scompaginare tutto. A parte questo, in un caso simile si prospettano tre soluzioni: musicare da cima a fondo la sequenza, cosa che è da tenere in minor considerazione subito, per la sua evidente minor efficacia rispetto alle altre due soluzioni. Musicare tutta la prima parte in graduale crescendo fino allo spalancamento della finestra e lasciare in perfetto silenzio (silenzio che avrebbe la stessa funzione di una pausa musicale) tutta la scena della città, limitandosi a punteggiare quel minaccioso e sinistro silenzio con qualche lontanissimo fischio di treno; oppure tenere nel silenzio tutta la prima parte della scena e far entrare, all'aprirsi della finestra, la musica con funzioni trasfiguratrici della minaccia racchiusa in quel silenzio. Ora, quale scegliere? — Ed ecco una carica di cavalleria. Il regista, qui, non ha avuto la mano troppo felice: il ritmo della carica risulta piuttosto fiacco. Il musicista, che è il miglior critico in fatto di ritmi, se ne avvede subito. Si prospetta la necessità di rimediare senza apparire: il rimedio c'è e darebbe alla carica uno slancio piú brillante, ma la sua applicazione non ha ancora trovato delle leggi sicure: si tratta di studiare e stabilire il ritmo della carica e di congiungervi una musica il cui ritmo sia di una frazione piú mosso. E proprio in quella frazione sta la difficoltà, poiché il rapporto fra il ritmo auditivo e quello visivo non può varcare certi limiti senza compromettere irrimediabilmente il nuovo ritmo audovisivo che verrebbe ad essere creato: una frazione troppo piccola non gioverebbe a nulla, troppo grande rovinerebbe tutto.

Tutti i piccoli « casi » che ho prospettato li ho esposti interrogativamente per significare i dubbi che possono tener sospeso l'animo di un musicista che s'accinge a musicare un film. Naturalmente il musicista che abbia doti cinematografiche spiccate e larga esperienza specifica, trova la soluzione facilmente. Tuttavia, anche attraverso questa breve esposizione di « casi », il lettore si sarà reso conto che: la musica può essere narrativa, descrittiva e decorativa; che si possono esprimere musicalmente dei *ritmi palesi* e dei *ritmi nascosti* (da questo è nata la teoria del *sincrono* e dell'*asincrono* fra immagine e suono); che non è da scartarsi a priori l'uso della tematica che può trovare nel cinema qualche nuova applicazione, naturalmente una tematica d'altra natura di quella wagneriana; che il tempo, considerato nella sua durata apparente attraverso il corso pellicolare, è soggetto a delle alte-

razioni assai sensibili per opera della musica; che alla musica è possibile creare un ritmo audovisivo raggiungendo l'unità ritmica nel fotogramma mediante la sovrapposizione di un ritmo auditivo e di un ritmo visivo il cui rapporto di tempo sia metronometricamente diverso; che esiste un espediente tecnico atto ad evitare che parlato e musica interferiscano nel mixage; e infine che vi sono dei casi in cui non c'è proprio niente da fare.

Possiamo davvero dire che il mondo musicale cinematografico sembra diviso in due campi: fra i sincronisti Capuleti e gli asincronisti Montecchi. A me sembra che non ci si possa rinchiudere nel cerchio dell'uno o dell'altro sistema, poiché entrambi hanno la loro grande efficacia ed utilità. Se da una parte il sincrono, usato senza discrezione, porta ad uno stucchevole e spesso sciocco meccanicismo, limitando l'espressione agli strati superficiali e rendendo difficile la possibilità di conservare al discorso musicale una struttura formale, dall'altra è necessario creare fra gli acmi del discorso musicale e gli acmi del discorso pellicolare dei punti d'incontro che di entrambi aumentano l'intensità emotiva. V. I. Pudovkin, nel suo bel capitolo sull'asincronismo — del quale è convinto ed illuminato propugnatore —, cita molti probanti esempi di asincronismo nei quali una serie di asincroni conclude con un sincrono che, si badi, costituisce l'acme drammatico della sequenza. Si direbbe dunque che gli asincroni sentano la forza d'attrazione del sincrono.

Comunque l'asincrono, a parte le esagerazioni ed i fanatismi che ha destato, è realmente piú vicino alla musica, in quanto permette di soggettivare con una interpretazione introspettiva e poetica il mondo del visivo e di creare una specie di contrappunto fra i ritmi palesi e quelli nascosti. Non citerò che un esempio per chiarire al lettore l'importanza e l'efficacia dell'asincrono: Un soldato, durante il suo turno di guardia in trincea, pensa alla casa lontana, alla moglie, ai figli. Sul P.P. del suo volto assorto nasce, su di un filo di musica, il tema che chiameremo « della famiglia », tema dolce e piano, intimo e commosso, svolgentesi su ritmo quasi cullante. Subito dopo, come evocata da quel pensiero, vediamo infatti la famiglia che si dispone a consumare il pasto modesto: la mamma è affaccendata ai fornelli, ed i ragazzi, attorno alla tavola, giocano all'aeroplano con il vasellame. Improvvisamente la scena cambia: vediamo un campo d'aviazione nemico mentre una squadriglia di bombardieri s'apparecchia al volo: un sergente chiama l'adunata suonando su di una campanella da campo, gli aviatori corrono verso gli apparecchi, i motori si mettono in moto e gli aerei decollano. Ebbene, tutti i rumori di quest'ultima scena sono stati soppressi, mentre il tema della famiglia, sulla colonna sonora, si svolge autonomamente: è il pensiero del soldato lontano che lo spettatore è costretto a seguire, e su quel lieve filo di musica il campo d'aviazione si muove nel piú perfetto silenzio, come se vi si agitassero dei fantasmi. Poi la squadriglia passa sulla trincea del nostro soldato *che non*

la sente — ed anche qui è stato abolito il rumore dei motori — assorto com'è nella sua dolce illusione. Non sa, il poveretto, che proprio quella squadriglia è diretta verso la sua città e bombarderà la sua casa alla quale, sul filo della musica, il suo pensiero è ora teso con profonda e dolce commozione. E soltanto quando la bomba colpisce la casa abbiamo il sincrono fra musica e immagine, con un effetto realistico di schianto musicale.

Ma volere applicare l'asincronismo a tutti i costi è un errore altrettanto grave come la fedeltà ai sincroni. E' successo parecchie volte che compositori anche egregi, ma che avevano poca dimestichezza con la tecnica cinematografica, hanno trovato comodo sostenere la teoria dell'asincrono credendo di poter nascondere dietro questo paravento una loro effettiva incapacità a piegare, col sincrono, la costruzione musicale alle esigenze del fotografico. E l'effetto che ne veniva fuori non era un'applicazione dell'asincronismo, ma un informe pasticcio ove la musica andava assolutamente per conto suo, con tutta l'aria di sembrare orgogliosa della sua inoperante autonomia. Se a spingerli è la incapacità a stare entro limiti stabiliti, se è l'incapacità a fissarli, codesti limiti, in quelle « tabelle di misurazione » che ogni musicista cinematografico si deve saper preparare, si disilludano e pensino, costoro, che anche per l'asincrono, come per il sincrono, una minuziosa e attenta misurazione — pena l'inefficienza — è assolutamente indispensabile.

Lo scoglio forse piú pericoloso per il musicista cinematografico è la sua difficoltà di conciliare l'eccessivo dinamismo dell'arte cinematografica con le esigenze di unità formale della musica. Codeste esigenze sono qui meno sentite, è vero, perché si tratta di una forma rappresentativa alla quale concorrono diverse arti, purtuttavia, anche con le maggiori libertà consentite rispetto alla musica cosidetta « pura », restano pur sempre delle necessità di struttura e linguaggio da rispettare, dei limiti da non valicare. La musica cinematografica non deve essere considerata soltanto dal punto di vista degli effetti e lenocinii sonori che piú sono appariscenti e inusitati, anche se volgari e stupidi, piú vengono presi in considerazione, ma anche e sopratutto come fatto artistico e poetico *musicale* non a sé stante ma, come s'è piú volte detto, unito e fuso con altre arti; tuttavia le necessità costruttive della musica non possono essere ferite o, peggio, uccise dalle necessità costruttive del cinema, ma in esse debbono trovare, con nuove soluzioni, il necessario equilibrio. L'accorto gioco del sincronismo e dell'asincronismo alternati e fusi può essere di grande aiuto per superare questo scoglio. Ma anche il tematismo usato parcamente come elemento evocatore, come parte integrante del racconto, può costituire un ausilio prezioso. Si deve studiare con grande scrupolo ed attenzione la scena o la sequenza che si è deciso di musicare, ci si deve sforzare di cogliere i significati nascosti di ogni cosa, di approfondire al massimo la psicologia dei personaggi; i legami, anche tenui, fra due o piú cose possono suggerire l'idea di un richiamo o riferimento musicale. Potendo,

si suddivida la sequenza in parti principali e parti secondarie o di raccordo, in modo da potere costruire la musica su frasi e loro sviluppi da usarsi nelle parti principali, e periodi accessorii, o « ponti » musicali o semplicemente segmenti cadenzati da usarsi nelle parti secondarie. Questi legami, specialmente, questi punti di sutura fra blocco e blocco richiedono una abilità particolare in quanto possono rallentare la continuità o la tensione del racconto e perfino creare dei pericolosi vuoti.

Non si abbia paura dei silenzi che seguono la musica, poiché un musicista abile può dare o accrescere il valore drammatico di un silenzio che viene ad assumere, cosí, valore di pausa musicale. Si tenga presente, tuttavia che la musica non deve fare la parte di mattatrice altro che in quei precisi momenti in cui è a lei, indiscutibilmente, la parola, quando cioè tutti gli altri elementi artistici che concorrono a dar vita al film la chiamano ad esprimere ciò che ai loro mezzi piú limitati non è consentito d'esprimere: i momenti di massima intensità lirica, i momenti di massima tensione drammatica possono avere nella musica e soltanto nella musica la loro piú potente estrinsecazione. All'infuori di questi momenti il musicista è bene abbia sempre presente che, al massimo, egli può concorrere in egual misura e non piú di quanto lo possano gli altri componenti lo spettacolo filmico. La smania di « figurare » è, a mio avviso, il peggior difetto del musicista cinematografico.

Si è accennato ad una musica tematica ed è venuto il momento di parlarne. Il tematismo cinematografico non può essere un sistema portato alle estreme conseguenze o, tanto meno, una costruzione filosofica, ma dovrebbe sempre nascere da una necessità determinata che può essere o allusiva o evocativa, oppure da una necessità contingente che può essere o introspettiva o descrittiva. Comunque questo tematismo, qualora se ne ritenesse opportuno l'uso, dovrebbe essere, a mio avviso congegnato in modo che potesse avere piú che una espansione orizzontale una facoltà di trasformazione verticale, tanto da consentirgli di esprimere di volta in volta, attraverso mutate armonie sullo stesso tema, la trasfigurazione sonora degli stati d'animo e dell'ambiente; o di sostituire servendosi dello stesso procedimento, il visivo per tuttociò che si riferisce alle allusioni ed evocazioni. L'altro tematismo, quello cioè che procede per concatenazioni tematiche rinnovantesi senza posa in un affannoso continuo fluire, riesce grave e inoperante.

Della necessità, che talvolta si prospetta assoluta, del tematismo voglio qui dare un esempio: ammettiamo che il compositore sia posto di fronte a questa scena: siamo nel pieno di un ballo mascherato. La protagonista sta piacevolmente civettando con alcuni cavalieri, quando è come percorsa da un brivido di terrore senza che alcun fatto esterno possa giustificare questo suo improvviso turbamento. Attorno a lei non v'è che una folla di gente mascherata che ha tutta l'aria di volersi soltanto divertire, eppure ella avverte che il suo nemico, il suo per-

secutore implacabile, è da quel momento presente. Ecco dunque un magnifico spunto per far intervenire la musica nel momento stesso in cui la protagonista avverte quella misteriosa presenza, ma se attraverso la musica vogliamo dare a quella presenza un volto anche sotto la maschera, è necessario che lo spettatore possa associare nella sua memoria quella musica a quel volto, e perché questa associazione sia possibile occorre che quel volto lo spettatore l'abbia visto senza maschera, e per piú volte, sempre congiunto alla stessa musica: ecco nascere la necessità del tema. E non è superfluo dire che codesto tema ogni qualvolta si fosse presentato avrebbe dovuto essere rivestito da armonie disposte in successioni ogni volta diverse e tali che il tema, pur conservando la sua piena riconoscibilità, aderisse attraverso quelle al fotografico.

Non cosí per certi speciali casi in cui il tema (che di solito è ridotto a poche note) ha delle particolarità sopratutto timbriche che ne impongono, per così dire, la personalità. Tutti ricordano in *Giorni perduti* il sopravvenire del delirium tremens affidato alla « sega ». Ma vi possono essere casi in cui la musica può inserirsi fra le battute del dialogo, sostituendosi alla persona di un interlocutore: immaginiamo un personaggio che parli ad un altro le cui risposte vengano date soltanto con gli occhi, oppure una bimba, in un film fiabesco, che parli con un animaletto: la musica può benissimo, nell'uno e nell'altro caso, risolvere felicemente la situazione, ed è chiaro che per la natura stessa, allusiva,delle risposte, l'uso del tema è il meglio indicato.

Accennerò di sfuggita — non perchè meriti la pena di essere preso in considerazione, ma per segnalarlo come cosa da evitare e condannare — a quello che pur molti, fuori della musica, prendono in buona fede per tematismo, mentre non è se non la ripetizione meccanica di una frase. Questo espediente consente a molti compositori di limitarsi a far stampare di ogni brano tante copie quante volte ritengano necessario ripresentare... il tema. E se è vero, purtroppo, che fra il pubblico i rozzi e gli incolti rinnovano ed aumentano il loro diletto ad ascoltare queste ripetizioni, non v'é chi non veda quanto un espediente che fa troppo comodo agli avventurieri ed ai dilettanti che popolano il « quartiere cinese » della musica, sia indecoroso dal punto di vista artistico.

Una delle maggiori peculiarità della musica cinematografica è quella di trasfigurare la musica in rumore ed il rumore in musica, la qual cosa consente di ottenere degli effetti che al di fuori del cinematografo non sarebbero assolutamente realizzabili. Al cigolio di una carrucola, ad esempio, si può inserire una nota che dall'onomatopeia musicale di quel rumore si trasformi grado a grado in musica; e questa, a sua volta, può portare a qualch'altro rumore: a uno scoppio di mina, al fragore di una frana, allo scroscio di una cascata, all'iradiddio di un terremoto. Sta nel perfetto equilibrio e nella scelta del giusto punto d'incontro dei due elementi, musica-rumori, l'efficacia o meno dell'effetto.

Ma può esservi anche bisogno di associare la musica coi rumori, associazione che si ottiene o per sovrapposizione o per incastro. Operazioni entrambe delicatissime — specie la seconda — e che richiedono da parte del compositore mille accorgimenti non soltanto dal lato fonico ma anche per ciò che si riferisce alla composizione stessa della musica. Nell'associazione dei rumori con la musica, come piú indietro si disse per l'associazione del parlato con la musica, è sempre valido il principio di osservare e determinare per quanto è possibile la zona d'estensione del rumore e di avere cura che all'altezza corrispondente la musica abbia una zona di silenzio o almeno accordi fermi per non interferire con movimento su movimento, mentre nelle zone inferiori e superiori il compositore è libero di muoversi come vuole. La musica con i rumori interpolati, invece, (ad es. un cannoneggiamento cui si voglia assegnare la funzione di vera e propria « batteria musicale »), richiede misurazioni minuziosissime sul fotografico, perché gli inserti musicali s'incastrino fra i rumori venendo a formare un discorso musicale unico. Se il compositore riesce a superare questa difficoltà e il direttore d'orchestra riesce a rispettare rigorosamente il tempo fissato, l'effetto che se ne ricava è singolare e stupendo.

Un'altra possibilità particolare alla musica cinimetografica è quella della sovrapposizione di due piani sonori di musica raccordata contrappuntisticamente. Qui gioca la fusione della musica che è al di fuori del fotografico con quella che nasce al di dentro. Supponiamo che sul piú bello di un ballo popolare entri un personaggio e che il compositore abbia deciso di sottolineare musicalmente questa entrata con il tema, ad esempio, di quel personaggio, mentre l'orchestrina del ballo continua a suonare. E' evidente che la cosa piú semplice sarebbe quella di eseguire in una sola volta tutto il brano come è stato concepito musicalmente, vale a dire con l'entrata del tema e i suoi svolgimenti contrappuntati sotto l'orchestrina. Ma è evidente che anche miracoli d'istrumentazione non avrebbero potuto dare, attraverso l'esecuzione orchestrale unica, i risultati prospettici che può dare la sovrapposizione su due piani sonori diversi, ossia su due colonne registrate separatamente, dei due elementi che compongono il brano: elemento realistico (orchestrina) ed elemento narrativo (tema del personaggio e svolgimenti del tema). Resta sempre la difficoltà di creare le condizioni migliori, in sede di registrazione, perché le due colonne abbiano a combaciare perfettamente nel « tempo » in sede di « mixage ». A tal uopo si è pensato di praticare una punzonatura nel fotografico che indichi al direttore d'orchestra l'esatto tempo metronomico. Mentre il fotografico viene proiettato davanti al direttore d'orchestra, questi eseguirà i due tronchi separatamente avendo cura di attenersi fedelmente alla punzonatura.

Ma non soltanto di questi mezzi, che già trascendono e superano i mezzi a disposizione della musica non cinematografica, il musicista si può valere, ma anche di infiniti altri, pressoché illimitati nelle loro possibilità future, mezzi di un'audacia incomparabile, di una originalità

sconcertante. Voglio alludere a tutto ciò che si può fare in laboratorio, che si può fare in sede di registrazione e di mixage. Innanzi tutto abbiamo la serie dei suoni rovesciati, ossia quelli che si ottengono montando e registrando una colonna sonora a rovescio, abbiamo la soluzione intermedia di alternare segmenti di colonna rovesciata con segmenti di colonna diritta; abbiamo la possibilità di sovrapporre diverse colonne dai suoni rovesciati ad altre dai suoni diritti per ottenere in mixage degli effetti misteriosi di grande suggestione; e v'é stato perfino chi ha avuto l'ardire di scrivere una partitura rovesciata: l'esecuzione avvenne quindi incominciando da quella che avrebbe dovuto essere l'ultima nota; la colonna sonora cosí ottenuta venne a sua volta rovesciata: la musica riacquistò cosí la successione normale delle note, ma, per effetto della esecuzione rovesciata, tutti gli attacchi e le risonanze risultarono invertite (« Zéro de conduite »). Sovrapponendo, in sede di mixage due o tre copie della stessa colonna alla distanza di uno o due fotogrammi l'una dall'altra si ottiene un effetto d'eco (imitazione, ad esempio, di un organo da chiesa). Possiamo, in sede di registrazione, mettere in risalto un singolo istrumento od un settore dell'orchestra, modificare notevolmente il timbro dei suoni, attenuare o esasperare, indipendentemente dal resto, tanto i suoni base quanto quelli acuti; possiamo ottenere lo stranissimo e magico effetto di uno scivolare dei suoni per tutta la gamma dall'alto al basso, in graduale rallentando fino a fermarsi, e, per converso, possiamo dai suoni bassi scivolare in progressivo crescendo agli alti e portarci alla tonalità e al passo normale: geniale trovata assai semplice che consiste nel rallentare e fermarsi, quindi ravviare l'apparato di proiezione e riregistrare il tutto (« Les visiteurs du soir »). Perfino praticando sapienti tagli e suture alla colonna sonora si possono modificare certi suoni, abolendone a piacere tanto la percussione quanto le risonanze. Il pianoforte, la celesta, il vibrafono, la campana si prestano mirabilmente a questi effetti che si ottengono praticando, per quello che si riferisce all'abolizione della percussione, delle « mascherine » con l'inchiostro di china sulla testa del suono in modo da far entrare il suono a forma di cuneo, e per quello che si riferisce all'abolizione delle risonanze, tagliando la pellicola subito dopo la percussione e suturando: è evidente che il suono cosí modificato assume nell'un caso un aspetto irreale e quasi incorporeo poiché in effetti restano soltanto le vibrazioni del suono, e nell'altro caso un effetto di secchezza sconcertante.

Questi non sono che alcune possibilità di operare in laboratorio, ma altre certamente ne esistono ed altre potranno nascere. Basti per tutte ricordare la « musica sintetica », ossia i suoni *disegnati* direttamente sulla pellicola. In Germania l'ing. Pfenniger riuscí a ricostruire, disegnando, la colonna sonora riproducente il « Largo » di Haendel, e in seguito a queste esperienze il russo Voinoff è riuscito ad ottenere sinteticamente il « Preludio » di Rachmaninoff. Ora non v'è alcuno che non veda quali orizzonti, davvero infiniti e perfino paurosi, possa aprire que-

sta invenzione: il compositore diverrebbe l'interprete e l'esecutore di sé stesso, non sarebbero piú posti limiti al numero ed alla qualità degli istrumenti e delle voci, ma sopratutto si prospetterebbe la possibilità di creare timbri, gamme, registri e impasti assolutamente nuovi, in una parola creare istrumenti che oggi non esistono.

Confesso che il voler fissare delle precise norme per quello che si riferisce alla resa degli istrumenti di fronte al microfono, e sopratutto alla resa di una intera orchestra, con i suoi agglomerati di suoni, con i suoi contrasti di timbri, col suo intersecarsi di parti, con le sue possibilità dinamiche, è compito che deve essere affrontato con eccessiva prudenza. Esistono, è vero, delle tabelle che ci danno il grado di maggiori o minori doti fonogeniche di ogni istrumento, ma tali tabelle non ci possono soddisfare in quanto hanno preso in considerazione la cosa soltanto dal punto di vista della « fisica dei suoni », mentre, purtroppo, non potevano — e come lo potrebbero? — tener presente che il suono è dato da due fattori: natura dell'istrumento + natura dell'esecutore. E l'esecutore (questo è il guaio) è ogni volta un caso a sé. Dire, ad esempio, che l'oboe è l'istrumento fra i legni che piú penetra, è avventato quanto dire che il flauto ha un suono che si mette poco in evidenza: abbiamo sentito, attraverso la registrazione, e senza potercene rendere ragione, delle voci di oboi diventare dolcissime e delle voci di flauti soffiare e fischiare maledettamente, abbiamo sentito dei violinisti dalla cavata magnifica diventare intollerabilmente sconci una volta registrati. Evidentemente le oscillazioni del dito, le vibrazioni del labbro, la natura del tocco sono dei fattori determinanti e decisivi.

Che dire, allora? Non sarebbe questa, d'altronde, la sede per fare una analisi minuziosa e profonda di ogni istrumento. Mi limiterò a qualche cenno avvertendo che tutto quello che dirò deve essere considerato come mera e personale induzione dettata dall'esperienza. Esperienza che potrebbe benissimo essere fallace: gli istrumenti di miglior resa sembrano essere il pianoforte, le campane, l'arpa, il vibrafono, la celesta, il xilofono, la sega. — Gli archi figurano bene, in generale, però, non è prudente farli troppo salire perché risultano in tal caso piuttosto stridenti. Da scartarsi l'uso dei suoni armonici che appare sempre o quasi sempre stonato. La « sordina », invece, che da molti è ritenuta pericolosa, risulta abbastanza bene e può essere adoperata con tranquillità per certi speciali effetti. Eccellenti tutti i colpi d'arco, meno quelli « al tallone » che possono sembrare troppo aspri nel fortissimo. Ottimo il « pizzicato ». Magnifici gli effetti di « tastiera » e di « ponticello » —. I contrabbassi, per le loro oscillazioni larghe, danno spesso luogo a dei fenomeni « simpatici » per cui il suono ne viene alterato in strani stridori: sarà prudente tenerli lontano dal microfono. La non perfetta intonazione di questi istrumenti fa sí che la necessità di essere suonati da un istrumentista eccellente è per loro assoluta. — Il flauto diventa al microfono uno strano istrumento capace di darci delle sorprese spia-

cevoli: il soffio, sopratutto, che ben pochi istrumentisti riescono ad evitare, produce cattivi suoni. Comunque è un istrumento che, se ben usato dal compositore, può dare un eccellente apporto. Negli « a solo », nel piano, non è prudente farlo salire troppo sul registro acuto, né troppo scendere sul registro basso. — L'ottavino è brillante, ma troppo invadente ed ha la prerogativa, quando suona forte e nel registro acuto, di tenere in continua apprensione il « fonico » per il pericolo di smodulare. — Mentre l'oboe, a parte il suo timbro penetrante, è istrumento che si presenta abbastanza omogeneo e fonogenico in tutti i registri, il corno inglese deve essere sorvegliato nelle note basse che sforano troppo. — Il clarinetto è l'istrumento ideale per l'orchestra cinematografica: egli si piega a tutte le esigenze, assume di volta in volta le piú disparate personalità e sa rendere anche i piú umili servizi. Gli americani spesso ne adoperano quattro in orchestra, e talvolta sei. — Il fagotto invece è un bizzarro personaggio da prendersi con le molle: deboluccio nelle basse, potente nelle medie, va sempre indebolendosi man mano che sale verso gli acuti, fino ad assumere un suono malaticcio e lamentoso che può essere, non pertanto, di grande risorsa timbrica. Ma quando è sugli acuti vuole essere solo: appena un velo d'archi che lo accompagni lo soffoca, altri legni, o peggio, corni vicini, lo ingoiano; sopporta gli archi con sordina, il pizzicato, l'arpa. Il controfagotto è altrettanto scorbutico e deve essere usato soltanto per « a soli » caratteristici e per raddoppiare i contrabbassi nel « Forte ». — Tanto la sezione delle trombe quanto quella dei tromboni non dà pensiero alcuno: risultato magnifico sempre, e in tutta l'estensione, vuoi nel « piano » vuoi nel « forte », sia « con sordina », « cappello », « wua-wua », ecc. — I corni, invece, sono veramente disperanti: il numero dei « ritorti » che viene a forzare il suono, e le oscillazione larghe non rendono l'istrumento molto adatto a un buon rendimento cinematografico. Però, come rinunciare ad un timbro cosí bello, cosí caratteristico, cosí vario? Gli americani, spesso, si limitano a metterne due soltanto, in orchestra, aumentando per contro l'organico delle trombe e dei tromboni. E forse non hanno torto. Comunque è raccomandabile la massima prudenza, specialmente nei passi dolci e poetici, a meno che l'esecutore non sia eccezionale. — I timpani hanno una personalità invadente che deve essere sorvegliata, specialmente nel forte, ma sono efficacissimi. — Molto bene i tamburi tanto chiari quanto scuri. — Eccellenti anche i piatti in tutte le loro possibilità di colore. Perfino il « colpo a due » è praticabile. — Ottimo il Tam-tam, ma piú per effetti nel « piano » che nel « forte », nel qual caso le sue larghe e potenti vibrazioni sembrano assorbire tutta l'orchestra. — Il triangolo, invece, non si avverte affatto soltanto che pochi istrumenti suonino, ed ha bisogno di esere pressoché solo.

Non sia l'orchestra troppo numerosa: per quanto in America ed in Germania si usino spesso degli orchestroni, in Francia, invece, si tende ai complessi ridotti, ed anch'io penso che sia bene non superare mai la cinquantina di esecutori quando vi sia bisogno di ottenere grandi

sonorità, i quaranta esecutori nei casi normali. Credo di aver constatato che l'estensione troppo lata dell'orchestra è difficilmente captabile, e che in tali casi il « fonico » sia costretto a sacrificare o i bassi o gli acuti. Comunque la elettro-meccanica va facendo tali e cosí rapidi progressi che presto anche questo incoveniente sarà superato. I timbri risultano meglio puri che composti, le eccessive sovrapposizioni danno pesantezza ed ottusità all'orchestra. Negli accordi è meglio procedere per « famiglie », potendo, in caso diverso incrociare i timbri affini. I contrasti, invece, si ottengono meglio opponendo « famiglia » a « famiglia ». La disposizione dell'accordo può essere stretta o lata, tuttavia in un accordo molto esteso sarà bene lasciare ogni tanto dei vuoti o seguire la vecchia regola del restringimento progressivo man mano che si va verso l'alto. E' in generale superfluo che i raddoppi delle armonie riempiano un canto che procede « in ottava », mentre è necessario rinforzare piú dell'usato un canto che si muova in mezzo a delle armonie (a meno che non si ricorra all'espediente di dedicargli un microfono particolare). La dinamica sonora non sia esasperata ed eccessiva: tanto i pianissimi quanto i fortissimi sono pericolosi, i primi perché il « fonico » li alza per tema che non si sentano, i secondi perché li attenua per paura di « smodulare »: se invece a regolare la dinamica sonora con la dovuta moderazione è il compositore mentre istrumenta e non il « fonico » che a lui si sovrappone, molte e molte sorprese spiacevoli saranno evitate. Infine sorvegliare attentamente l'intonazione dell'orchestra: l'orchestra poco intonata risulta stonatissima attraverso la riproduzione meccanica del suono: accade spesso che l'eccessivo individualismo degli esecutori, sia pure eccellenti, sotto gli altri aspetti, faccia sí che ognuno tenga al *suo* «*la*» e non lo molli per nessuna ragione, compromettendo l'intonazione generale dell'orchestra. E tante volte il povero « fonico » si prende delle colpe che non ha.

Povero « fonico » davvero, ché tutti siamo pronti ad attribuire a lui anche i nostri errori: basta che l'autore non abbia calcolato il peso ed i rapporti istrumentali, la fonogenia di un'istrumento in quel determinato registro, il grigiore di un amalgama, l'eccesso di un fortissimo, perché la colpa sia sua, del « fonico ». Il quale non può dir nulla, non può difendersi, non può ritorcere l'accusa: « Sei stato tu, compositore, a sbagliare, perché cosí e cosí ». No, questo non lo può dire. E come lo potrebbe se non sa la musica?

Ecco il guaio: il « fonico » non sa la musica: è un ottimo tecnico, è una cara persona volonterosa che si fa in quattro per accontentarvi, ha magari un buon orecchio ed una certa riconosciuta *praticaccia,* ma non sa la musica. All'estero — ma perché dobbiamo sempre citare l'estero ad esempio! — non solo il « fonico » è un musicista, e « registra » con la sua brava partitura davanti, ma anche i suoi principali aiutanti sono dei musicisti, ed hanno il compito di occuparsi dei vari microfoni piazzati nei punti piú opportuni. Anche l'orchestra è disposta come

deve esserlo e rischi di interferenze, di fenomeni simpatici, di battimenti d'eco, di schiacciamenti e distorsioni non si corrono.

Fino a che il « fonico » non sarà in grado di parlare col compositore in termini *di musica,* fino a che non sarà un consigliere competente, e magari un critico feroce, continueremo a vivere nell'equivoco e scagliarci contro un vetro, come i mosconi. Si deve capire che un ingegnere elettrotecnico, ad esempio, va benissimo per riparare un apparecchio che si guasta, ma non va altrettanto bene per « registrare » la musica. E l'ingegnere elettrotecnico potrebbe vivere splendidamente accanto al « fonico »-musicista, occuparsi, magari della piú facile registrazione del parlato, dei doppiaggi, ecc., ma quando si tratta di musica ed anche quando si tratta di « mixage », oso dire, che è un'operazione che riguarda l'estetica, e richiede, quindi, una sensibilità prettamente artistica, cedere il passo a chi ne sa di piú, altrimenti si continua a navigare nel mare magno del pressapochismo.

Certamente quanto sono andato dicendo fin'ora non potrà raccogliere il consenso di tutti, certamente molte mie idee, molte mie convinzioni sono frutto di un mio punto di vista che può essere benissimo errato, tuttavia una volta incominciato a dire quanto da anni mi bolle dentro non posso piú ritrarmi. Mi si perdoni, dunque, se dico tutto fino alla fine, serenamente e sinceramente. Se avrò sbagliato sarò pronto a coprirmi il capo di cenere.

Vorrei dire due parole ancora sui rapporti fra il regista e la musica, quindi fra il produttore da un lato, la musica e il suo artefice dall'altro.

Non abbia paura, il regista, delle scene vuote di dialogo: basta che il dialogo smetta per pochi secondi perché taluni registi, come ipnotizzati, vedano in quella pausa un buco ed in quel buco un baratro. E' allora che chiedono l'ausilio della musica per coprire quel baratro immaginario, e la musica compiacente interviene e stende il suo velo pietoso: sono cinque, sei metri di pellicola, vale a dire dodici, quattordici secondi. Io chiamo questi interventi « cicche di musica », poiché non v'é chi non veda come sia impossibile creare in cosí breve tempo qualcosa che abbia un significato. E' dunque sempre, fatalmente, qualcosa che assomiglia ad un residuo informe ed inutile da gettarsi via: « cicche di musica ». A che servono?

Molto spesso il regista ha paura non soltanto dei silenzi, ma anche del dialogo, quando questo si svolga durante una scena statica: è certamente la paura della mancanza di movimento che induce il regista a chiedere l'aiuto della musica. Musica di sottofondo che, trattandosi nella maggioranza dei casi di scene patetiche, il regista vorrebbe come scorrente in un ruscello di giulebbe, per poterne usare in « mixage » come un lontanissimo e indistinto fondo sonoro *che potrebbe anche essere musica.* A che serve?

Talvolta il regista s'accorge con terrore che una data scena non gli è venuta bene, che non regge. Rigirarla non può, ché non glie lo permetterebbero. Come si fa, allora?: la musica, la musica, ecco la trovata!

Proprio come i cavadenti di un tempo facevano dalle piazze dei villaggi suonare la gran cassa per coprire le urla del paziente, si pretende di coprire i difetti del fotografico con quella ruffiana della musica, illudendosi che il pubblico, ascoltando quella, non si accorga di nulla. Ma non c'è niente da fare, quando il difetto c'è, non c'è barba di musica che lo possa nascondere. E ancora una volta mi domando: a che serve?

Il guaio è che della stessa opinione sono anche i produttori. Hanno, costoro, una stranissima idea della musica: una specie di toccasana, di « tariaca ». Ti sussurrano nel buio della sala di proiezione: « Il film è deboluccio, ma quando ci sarà la musica! » Oppure telefonano: « Guardi che da lei mi aspetto tutto. Lei mi deve salvare il film ». E tanto la considerano magica, taumaturgica questa musica che deve salvare tutto, che pensano che possa nascere in un fiat, come venisse soffiata da un mago. Non è forse fatta d'aria? Quando chiedi un mese di tempo per comporla, fanno delle grasse risate, e quando a fatica ti hanno concesso quel mese, inventano mille ingegnosi espedienti per guadagnare un giorno: dalla scusa classica che la sala di proiezione non è libera che due giorni prima, agli imprescindibili impegni bancari, dalle date di programmazione già *improrogabilmente* fissate, all'orchestra che non è disponibile che per quel dato periodo. Poi, quando il musicista si è scannato a guadagnare quel giorno, e quando il film è finalmente finito a tempo di « record », li vedi, i produttori, gingillarsi col film per almeno un mese prima di decidersi a farlo programmare.

Ora è bene, poiché le cifre son cifre, convincere il produttore del tempo che occorre a produrre quel benedetto soffio, quel « fiat » che è, per loro, la musica: i pezzi di musica impiegati in un film normale, vanno dai trenta ai trentacinque, e ammettendo che occorrano in media tre ore l'uno per comporli (e non è molto), abbiamo un totale che va dalle 90 alle 105 ore, soltanto per la composizione. Ad un film medio di 30-35 pezzi corrispondono 180-210 pagine di partitura d'orchestra, che ad una media di un'ora l'una, richiedono, per essere scritte, dalle 180 alle 205 ore. Aggiungiamo a questo il tempo che un compositore deve passare in sede di « moviola » per studiarsi e misurarsi le scene, un totale di trenta ore, poi un'altra decina di ore spese in colloqui col regista e accordi con la produzione, abbiamo un totale di 310-355 ore che diviso per trenta giorni fa la bella media di dieci-undici ½ ore al giorno. Non è quindi esagerato dire che fra tutti i collaboratori, il musicista è quello che sostiene lo sforzo maggiore. E quando il produttore sollecita e pungola, quasi pensasse che il musicista è lí a tirarsi le dita, e quando gli dice « ma per lei è un gioco, far presto, solo che lo voglia » il musicista, come un cavallo di razza che sta già dando tutto quello che può al quale un malaccorto fantino faccia l'affronto della scudisciata a sangue, si sente ferito da quel sospetto, disgustato da quel cieco egoismo, e, come quel cavallo, « rompe » la linea del galoppo a tutto danno del cavaliere. Quante volte si deve ad un inopportuno intervento di tal fatta se la musica non è riuscita che ad essere lo specchio dello

scoraggiamento e del nervosismo di un artista deluso; quante volte il musicista, disincantato e sdegnato, non trova miglior vendetta — trista vendetta invero — che fare di proposito della musica tirata via? Ma il produttore ignora tutto questo, e non sa e non vede che è proprio nelle ultime fasi delicatissime della lavorazione di un film (musica, doppiato, registrazione, mixage, stampa) che si rovina in pochi giorni, sotto il segno della fretta, tutto quello di buono che era stato fatto in qualche mese. E di tanta rovina proprio lui, senza volerlo, è il maggior responsabile.

Eppure, ad onta di tutto, — e non si potrà negare ch'io non abbia scoperto la piaga con una certa crudezza — dobbiamo avere fiducia. Dobbiamo pensare che tutto quello che oggi s'oppone a che quest'arte in sul nascere si sviluppi e si rafforzi, verrà man mano eliminato, dobbiamo pensare di trovare nel regista un fratello che combatta con noi, nel produttore un amico che aiuti. Dobbiamo crederci e amarla, questa nostra vita difficile di musicisti cinematografici, perché siamo sorretti dalla certezza di spianare e preparare la via agli uomini migliori che verranno.

Ogni anno qualcosa si raccoglie di quello che si semina, ogni anno qualcosa di « cinematografico » s'insinua nella coscienza degli artisti. Dalle torri d'avorio fanno capolino, ogni anno, gli artisti sdegnosi: tentano, si ritraggono, ritentano. Non diversamente le nostre nonne giovani, dalle cabine sul mare, protendevano il piedino a tentare il brivido dell'onda. Ma poi finivano per cedere a quell'invito.

Come resistere? Pur nel fondo della propria coscienza ogni musicista, sdegnoso o no, sente, anche se non lo confessa, che qualcosa di straordinariamente vitale c'è, nel cinema, per lui, qualcosa per ora in formazione, ma che ha in sé potentissimi germi di sviluppo come una pianta che cresca vicino a delle materie irradianti. I festivals e i congressi di musica cinematografica ne sono la prova lampante.

Noi, artigiani di oggi, guardiamo l'uomo di domani che ci sostituirà come colui al quale sarà concesso di risolvere nell'Arte i nostri problemi, di concludere nell'Arte le nostre speranze.

E siamo certi, matematicamente certi di non aver gettato, come pretendono alcuni, un sasso in una voragine senza fondo dalla quale nemmeno risalga l'eco.

Enzo Masetti

Aspetti della musica nel film

Allo stato attuale delle cose, si può tranquillamente affermare che il problema della musica nel film parlato non è stato ancora risolto, per il semplice fatto che, nella stragrande maggioranza dei casi, i responsabili artistici del film — i registi — non se lo sono mai posto. E' vero che per impostare un tale problema è necessaria una seria preparazione musicale, oltre alla specifica competenza cinematografica. Ora i registi s'intendono di montaggio, di recitazione, di scenografia e via dicendo, ma non altrettanto di musica, come si può constatare non solo dalla merce scadente e addirittura, spesso, avariata che essi si fanno fornire senza protestare dai mestieranti musicali che affollano il campo contro una piccola minoranza di musicisti degni, ma anche dall'uso affatto intelligente e funzionale che essi fanno della musica, anche di qualità: per esempio — tanto per citare il caso piú comune — che ci sta a fare, in un dialogo accompagnato dai rumori dell'azione, quella musica di fondo che nessuno avverte se non come fastidio per la comprensione delle parole? E, anche a voler prescindere dalla differenza di qualità — riconoscendo che il film ha oggi raggiunto, in quanto tale, una qualità media piuttosto apprezzabile, se non altro tecnicamente — non depongono forse contro l'intelligenza musicale dei registi quelle discordanti differenze di *tono* che spesso si verificano fra film e musica e che tanto piú ci urtano quanto piú hanno luogo in lavori cinematograficamente riusciti? Un esempio recente e notissimo: il film *Il terzo uomo* è accompagnato da una canzonetta nostalgica (affidata ad un timbro che ricorda molto quello della chitarra hawayana) che nelle scene iniziali ha una certa efficacia emotiva ottenuta — col solito effetto del « contrasto »: e si ricordi il pianino meccanico di Duvivier accompagnante con fatue musichette orribili scene di delitto — sovrapponendo all'immagine visiva della Vienna devastata dalle bombe un'immagine musicale che, per associazione d'idèe, riporta alla nostra memoria la Vienna d'altri tempi. Senonché il regista s'è innamorato a tal punto di quel banale motivetto da *music-hall* da ripeterlo insistentemente nel corso drammatico della vicenda, con risultati stonatissimi, specie quando, per effetto di quel timbro, l'atmosfera hawayana viene addirittura a mescolarsi con quella fetida e sinistra delle fogne viennesi, dove si sta svolgendo una mortale caccia all'uomo. Nessun regista accetterebbe una recitazione da filodrammatico di provincia in vena d'ispirarsi a Zacconi;

eppure, al minimo pretesto del soggetto, ecco quei mestieranti di musica abbandonarsi ai piú smaccati e fragorosi sfoghi « lirici ». E il regista zitto, senza forse rendersi neppur conto dei risultati involontariamente comici di tali differenze di tono. Sopporteremmo noi oggi la mimica ansimante di Francesca Bertini? Eppure la musica « commossa » di quei mestieranti è l'equivalente di tale mimica. In generale si può affermare che il *commento sonoro* sta alla musica, come l'oleografico film a colori sta alla pittura. In tali condizioni detto commento nuoce senz'altro ai film riusciti e non c'è da meravigliarsi se alcuni registi considerano la musica come un male necessario imposto dall'abitudine, come eredità del « muto », e da ridurre al minimo indispensabile.

La soluzione del problema spetta dunque ai musicisti veri?

Forse, se essi avessero la necessaria competenza e sensibilità cinematografica per comprendere che il film richiederebbe una musica *sui generis*, diversa sia dagli ingombranti e funzionalmente inutili « commenti » suddetti che dalla musica da concerto o teatrale. Ma i musicisti di nome, ai quali a volte i registi si sono rivolti nella speranza di migliorare la parte musicale dei loro film, hanno portato nel cinema la loro esperienza sinfonica o operistica, fornendo musiche indubbiamente piú ascoltabili, ma dimenticando che la sala da proiezione non è una sala da concerto e nemmeno un teatro d'Opera. Il film non è uno spettacolo da guarnire con musiche di scena: se musica ha da esservi, essa deve, a tempo e luogo, far corpo col racconto, inserirsi nella narrazione come elemento funzionale, secondo le esigenze del linguaggio specificamente cinematografico, considerato nella totalità delle sue componenti visive, dinamiche, verbali e via dicendo. Ma si può, ragionevolmente, chiedere una tale « partecipazione » a dei musicisti, per quanto egregi, che soltanto occasionalmente e, peggio, a film ultimato — secondo una pessima prassi ormai inveterata — vengono richiesti di comporre la musica, strumentarla, trarne le parti d'orchestra, farla incidere nel tempo di « primato » di 15 o 20 giorni?! Tuttavia, pur in tali condizioni sfavorevoli di lavoro, bisogna riconoscere che alcuni musicisti hanno dimostrato un intuito cinematografico superiore all'intuito musicale dei registi, per quanto tale loro facoltà si sia, poi, esercitata, necessariamente, in modo discontinuo e non organico nel corso d'uno stesso lavoro. Citiamo qualche esempio. Con mezzi né sinfonici né teatrali — un breve, caratteristico motivo, ostinatamente ripetuto dal timbro ad un tempo penetrante ed evanescente della « sega » — Rosza è riuscito a creare, in *Giorni perduti*, un clima ossessivo che completa, *in profondità* e per intensità, quello evocato dalla raffigurazione visiva dei deliri dell'alcoolizzato protagonista. Si può dire che tutto il succo del film è condensato in questa efficacissima immagine auditiva, al punto che perfino la banale conclusione della vicenda ne viene, per suo mezzo, riscattata. Lo stesso musicista ne *La casa rossa* — film, in verità, alquanto mediocre — riesce a creare una misteriosa e fatale atmosfera d'incubo potenziando le sole sequenze valide del film, quelle dei sinistri e foschi « esterni » (e dimo-

strando, pertanto, un acuto senso critico cinematografico). E chi le ha ascoltate, non può dimenticare le poche note della celesta e dell'arpa, nel vecchio film *Il traditore,* cosí efficaci nell'evocare lo stato d'animo tra perplesso e allucinato del protagonista nella cella della prigione. Nelle mani di musicisti sensibili alla natura dello spettacolo cinematografico, anche i rumori possono diventare elementi espressivi. In *A nous la liberté,* i martelli con i quali René Clair fa lavorare i prigionieri, son divenuti degli strumenti a disposizione di George Auric. Principio eccellente applicato da Jean Epstein e Jean Wiener per realizzare, ne *L'homme à l'Hispano,* un vero concerto per automobile e orchestra. Nel documentario *Guerra alla guerra,* Enzo Masetti è riuscito ad ottenere degli effetti impressionanti incastrando, per cosí dire, la sua musica a quella dei colpi di cannone che si odono nella sequenza e che vengono conglobati nella partitura a guisa di giganteschi strumenti a percussione, in un vero *tour de force* di bravura e precisione. Si è potuto, d'altra parte, sostituire ai rumori la loro interpretazione musicale, come ha fatto Jaques Ibert adattando la sua musica ai movimenti del mare o a quelli delle macchine, nel documentario *S.O.S. Foch* o come ha fatto Wiener nell'altro documentario *Costruire.*

Questi esempi dimostrano che la soluzione del problema della musica nel film potrebbe essere attuata attraverso una stretta collaborazione tra regista e musicista, in una reciproca comprensione delle esigenze dei rispettivi linguaggi ed in vista della loro sintesi nell'unità dello spettacolo cinematografico. Ma ad una tale collaborazione, oggi, non si è ancora giunti per cui una indagine sulla funzione della musica nel film è destinata ancora a restare su un piano ipotetico, piú oggetto di *desiderata* che di sistemazione d'una realtà troppo frammentaria e scarsa per essere teoricamente riassunta. In ogni modo è chiaro che, per quanto lo si tratti quasi come loro, il musicista non può essere trattato come lo scenografo o l'architetto, ordinandogli dei « pezzi » su misura *dal di fuori* (e all'ultimo momento, come abbiamo detto), non foss'altro per il *peso fisico* che esercita sugli spettatori la musica — superiore, forse, fisicamente, a quello della stessa visione — e che, usato male, in modo non funzionale, produce maggiori danni estetici di una mediocre scenografia o di una cattiva architettura.

Per inciso possiamo rilevare che:

Una prova della prevalenza delle immagini auditive su quelle visive, potrebbe essere fornita dai disegni animati, e specialmente da quello di Disney intitolato « *Fantasia* ». In questo lavoro l'accento cade indiscutibilmente sulla musica — del resto composta prima dell'avvento del cinema — il cui ritmo acustico condiziona il ritmo ottico della narrazione grafica. Nonostante tale identità ritmica, non si può parlare di sintesi dei due linguaggi, di unità audiovisiva, a causa della sproporzione fra clima visivo e clima auditivo, tra il mondo poetico, per esempio, della *Sinfonia Pastorale* di Beethoven e la puerile interpretazione « a fumetti » disneyana. Tuttavia il maggior peso esercitato dai suoni non danneggia irrimediabilmente l'insieme, grazie all'alta qualità della musica: e

quando questa non raggiunge, come negli altri episodi, le alte vette beethoveniane, si può ben dire che l'unione dei due linguaggi ha prodotto risultati soddisfacenti dal punto di vista filmico, come nella sequenza dell'*Apprenti Sorcier* e in quella garbatamente parodistica della *Danza delle Ore*, ferma restando, sempre, la prevalenza della musica. Questo disegno animato può considerarsi, dunque, un buon esempio, in complesso, delle possibilità del *film musicale*. Non ci vuole molta immaginazione per prevedere che tali possibilità (del film musicale, non di quello realista) potrebbero svilupparsi in modo ancora piú soddisfacente filmando, con personaggi veri e non con disegni, i Balletti Russi, di Stravinskij o Prokofiev, traducendone la coreografia da palcoscenico in quella molto piú ricca dello schermo. Non si tratterebbe di fotografare il balletto teatrale — come si fotografano i melodrammi o le operette, con risultati cinematograficamente nulli — ma di interpretarne filmicamente la musica, cosí ricca potenzialmente di movimento visivo, sia nel ritmo che nel *climax*. Può darsi che un simile tentativo potrebbe dar luogo ad una unità audiovisiva — equilibrando le differenze di peso e di tono — maggiore di quella ottenuta con l'alquanto meccanico disegno animato; una sintesi piú viva.

Tornando al nostro argomento:

Ma se le ipotesi sono agevoli per i film condizionati dalla musica pur nella conservazione dei loro valori filmici, le previsioni si fanno piú difficili per quanto riguarda la musica nel film cosiddetto realista, oggi il piú diffuso. Perché, come ben si sa, nella sua essenza la musica è la meno realistica delle arti, anche quando — come nel melodramma verdiano — essa sembra prendere per proprio oggetto la sanguigna realtà delle passioni umane piú violente. Ma ci vuol poco ad accorgersi che Verdi non assume i dati passionali come una realtà oggettiva, empirica, da tradurre o descrivere musicalmente — nel qual caso avrebbe fatto opera da psicologo e non da artista —, sí bene come motivi primi da sviluppare secondo le istanze della propria fantasia creatrice — e quindi trasfiguratrice di quella realtà — attraverso la forma autonoma impressa al linguaggio fonico da quella fantasia. Si obietta che anche il film realista, quando raggiunge l'arte, trasfigura in modo analogo la realtà — cioè non è piú realista, nel senso corrente del termine — e quindi il linguaggio filmico e quello musicale potrebbero trovare una base d'intesa sul comune terreno della fantasia creatrice. Benissimo: una ragione di piú perché, in vista di tale intesa, musicista e regista collaborino *durante* la lavorazione del film, anzi fin da quando questo è ancora allo stato di idea, di *verbo da incarnare* nell'immagine fisica audiovisiva. Ma allora il film, e in particolare quello realista, deve essere *tutto* musicato? Il problema della funzione della musica nel film può impostarsi e precisarsi proprio da questa domanda. Finora le nostre considerazioni e i nostri rilievi partivano dal film commerciale o semi-commerciale (ossia con qualche intento artistico), perché oggi sono la maggioranza schiacciante: ed in sostanza, che il problema della musica fosse posto o no, non aveva nessuna importanza, se non dal punto di

vista del costume, tanto il livello artistico sarebbe rimasto sempre poco elevato per assenza di una rigorosa, radicale volontà estetica. Ma le considerazioni che seguiranno partiranno dal film d'arte — sia pure, come s'è già avvertito, ipotetico — in quanto, una volta posto il problema in sede teorica, al di fuori della lamentata pratica, le soluzioni di compromesso non sono piú possibili.

Ripetiamo: la musica deve intervenire continuamente nel racconto filmico? Prima di rispondere bisogna domandarsi: da quali motivi è condizionata la narrazione cinematografica? Scopo del cineasta non è certamente quello di narrare *sic et simpliciter* un fatto, ma di rivelare la propria personalità artistica attraverso l'immagine di un mondo reale o fantastico. Mentre il musicista per esprimersi deve *costruire* una figura auditiva, un oggetto fonico, che non esisteva nella realtà, — e che non offre nessun riferimento con la realtà, — il cineasta trova le sue figure visive nella realtà stessa: per esprimersi deve compiere un processo inverso a quello del musicista, *smontare,* per cosí dire, la figura visiva, l'oggetto plastico, per renderla portatrice della propria fantasia creatrice. Lo strumento di tale processo è, come si sa, il *montaggio*: operazione che consiste nel rimontare secondo un ordine estetico condizionato dalla personalità poetica dei singoli cineasti, una realtà visiva smontata come s'è detto. Il montaggio può pertanto chiamarsi l'elemento *trasfiguratore* del linguaggio filmico. Ora, la forma narrativa — che è quella adottata quasi al 100% nei film attuali — non permette una trasfigurazione estetica continua, pena la non comprensione, da parte dello spettatore, della narrazione stessa. Di necessità, quindi, il cineasta deve procedere ad un preliminare taglio espressivo della vicenda, quivi facendo intervenire la propria virtú poetica, e collegando questi centri di poesia, con sequenze, diciamo cosí, esplicative con la *narrazione* in senso stretto. E' chiaro quindi che la musica nelle sequenze che abbiamo chiamato esplicative è inutile e, ove intervenga, non può svolgere che un ruolo secondario, decorativo; « musica di arredamento » che esteticamente non compie alcuna funzione e che, come s'è accennato al principio, può disturbare l'audizione del dialogo, ecc.; può invece intervenire in quei centri poetici, compiendo la funzione di esaltarne il significato e rafforzarne la potenza fantastica. Ove, poi, si consideri che detti centri poetici si compongono, filmicamente, di vari elementi che il cineasta compone *in successione* e che, invece, la musica ha il potere di esprimere *simultaneamente,* per mezzo della sovrapposizione di diverse immagini auditive; che la musica può dire prima quello che l'immagine dirà dopo, o ricordare quello che l'immagine ha già detto; che può, intenzionalmente, esprimere cosa opposta di quella espressa dalla visione; ci si renderà conto di quanto ampiamente possa moltiplicare la possibilità del linguaggio filmico l'intervento intelligente ed esteticamente calcolato dell'arte dei suoni.

In vista dei frutti che potranno nascere da tali possibilità, è augurabile che cineasti e musicisti escano dai propri campi chiusi, comprendano reciprocamente le ragioni dei rispettivi linguaggi, i loro modi e

la loro tecnica: che agli allievi registi venga impartita una adeguata istruzione musicale da musicisti cinematograficamente sensibili e preparati (quindi non dai soliti « fabbricatori di colonne sonore ») e che ai giovani studenti di conservatorio desiderosi di svolgere la loro attività nel cinema siano insegnate le discipline cinematografiche. Soltanto da una impostazione rigorosa e tecnica si può eliminare il lamentato dilettantismo « reciproco », di ambo le parti, ed avviare il problema a soluzioni valide per il migliore avvenire della *Decima Musa.*

Nicola Costarelli

Se per *musica a programma* si vuole intendere quella espressione sonora la cui ispirazione trae necessariamente origine da un fatto artistico che all'arte dei suoni è estraneo e che tale fatto pretende illustrare ed interpretare, la musica di commento cinrematografico può senz'altro esser considerata tale. E' pur vero che la definizione di « musica a programma » si è abitualmente riferita alla trasfigurazione sonora di testi letterari oppure di immagini prese a prestito dalla scultura ecc., e quindi in questo senso l'idea generatrice della composizione musicale era assai piú importante per il musicista che per l'ascoltatore, mentre il commento cinematografico rispetto alla situazione drammatica che lo ha ispirato, non assurge mai a funzione artistica compiuta in se stessa, dato il suo carattere puramente illustrativo e descrittivo; la differenza è però solo apparente, poiché la caratteristica di funzionalità della musica è mantenuta, se pure in diverso grado, in ambedue i casi. Tale carattere di « subordinazione » è del resto connaturato alle origini medesime della cinematografia ed appare forse piú evidente se riferito ai tempi del « muto ».

Quando la colonna sonora ancora non esisteva, il compito di contribuire alla creazione dell'atmosfera del film era affidato a complessi orchestrali di numero imprecisato (a seconda delle possibilità finanziarie del proprietario del locale). Spesso di tale delicata mansione era incaricato il solo pianista, vero pioniere del commento moderno, il quale, con molta buona volontà e talvolta con indiscutibile fantasia si esibiva in virtuosismi di ogni genere atti a mettere nel dovuto risalto le varie seguenze della pellicola. Quanti baci a lungo metraggio non hanno avuto l'onore di essere sottolineati da appassionate melodie di sospetta provenienza Chopiniana, e quanti « arrivano i nostri » non hanno fatto sudare sette camicie al povero « maestro al piano », costretto a veri prodigi di sonorità per creare il necessario pathos nello spettatore? per non parlare della sinfonia del « Guglielmo Tell », vera « borure a tout faire » del cinema dell'epoca!

Anche allora quindi, e forse piú ancora, musica a programma: si può anzi dire che il cinematografo ha avuto, ahimé, il potere di far divenire specificamente funzionale anche musica nata per tutt'altro scopo.

La scoperta della colonna sonora si può considerare certamente una delle piú importanti innovazioni che si siano verificate nella storia del cinema.

Le possibilità espressive si estendono all'infinito, qualunque effetto diviene possibile; nasce cosí una nuova tecnica: la composizione di musica cinematografica; si instaura il regno del « sincrono » tiranno sovrano di compositori, direttori d'orchestra e montatori, e delizia della maggior parte dei produttori e registi: il cronometro scavalca stadi e piste e, non soddisfatto di avere ossessionato decine di migliaia di tifosi crede opportuno turbare i sonni al povero musicista che si accinge a commentare un film.

Oggi, è vero, esiste una tecnica cine musicale abbastanza determinata. Grazie alle cognizioni acquisite con una esperienza di molti anni, la realizzazione di un commento musicale non presenta piú quelle difficoltà che ai primissimi tempi del sonoro potevano sembrare quasi insormontabili.

Purtroppo però, bisogna constatare che ad un grande progresso di natura tecnica non ha fatto riscontro una eguale evoluzione sul piano artistico della musica cinematografica.

Quali le cause di questo mancato rinnovamento?

In genere si può dire che i gusti dei produttori e dei registi, salvo qualche eccezione, sono piuttosto elementari, specie in Italia, in fatto di musica: non vanno al di là, nel migliore dei casi, di quel genere di musica che era ritenuta « estremista » cinquanta o sessant'anni fa. Ciò che essi sopratutto non ammettono è che un muscista possa anche avere un minimo di personalità e che tale personalità intenda manifestare. Solitamente il tipo di musica preferito dall'ambiente « medio », applicabile cioè alla produzione di carattere non eccezionale, deve avere i seguenti requisiti: facilità e semplicità melodica, frasi affidate possibilmente agli archi, impersonalità e « sincroni »! « sincroni »! « sincroni »!

Di conseguenza, poiché il musicista che scrive il commento non può permettersi di uscire da quei limiti che le esigenze della produzione hanno stabilito, si è, col tempo, venuto a creare una sorta di linguaggio o meglio di formulario che è proprio al cinema sonoro. Esso non muta per ogni singolo musicista che per alcuni aspetti esteriori mentre la « parte » espressiva è sempre, piú o meno, la medesima. In sostanza il cinematografo ha quasi completamente annullata la individualità dei musicisti che ad esso si sono dedicati, tale individualità balena solo a tratti in qualche sequenza piú o meno felice e scompare senza lasciar traccia.

Ora noi siamo convintissimi che il pubblico non è in alcun modo responsabile di questo stato di cose: esso avverte solo se la musica è sufficientemente suggestiva oppure no. Questo e non altro interessa il pubblico e non certo i mezzi usati per ottenere l'effetto desiderato. Del resto non risulta che nessuno si sia mai scandalizzato per certi moder-

nissimi commenti di Prokofiev e Honegger, per non citare che due dei piú famosi musicisti che si sono largamente dedicati al cinema.

Ora è certo che la musica di un film essendo di carattere illustrativo tale carattere deve principalmente mantenere: d'accordo quindi sulla importanza di taluni « sincroni » e cioè di quelli che hanno un effettivo significato drammatico (ivi compresi i sincroni per antitesi, i silenzi improvvisi ecc.); d'accordo sulla particolare impostazione stilistica di ogni singolo commento relativamente al particolare genere del film che tale commento illustra. (Pertanto è perfettamente inutile che i produttori *scelgano* i loro musicisti a seconda del tipo di film che intendono realizzare se poi li obbligano a scrivere tutti allo stesso modo). Niente affatto d'accordo, invece sul totale asservimento della musica ai particolari piú sciocchi, a quei famosi « sincroni secondarî » che non solo non servono a nulla ma generano un notevole senso di fastidio nello spettatore, obbligato, nello spazio di 30 secondi, ad ascoltare l'orchestra pronunziare frasi appassionate presto interrotte dal « cattivo » in agguato, al quale segue immediatamente una carozza che parte, degli starnuti, un padre che piange, una battaglia, un panorama, ecc. Da questo punto di vista stiamo peggio che ai tempi del muto: allora, se non altro, di ogni pezzo se ne eseguivano almeno 24 battute, mentre oggi con l'invenzione della musica su misura, il compositore si è trasformato per necessità in uno di quegli « assaggiatori » di professione, che piluccano un po' di tutto e, in definitiva, non mangiano nulla.

Qualche fortunata eccezione, per verità, non manca: si trovano a volte sequenze di largo respiro che permettono al musicista di comporre un pezzo che rivela una certa logica costruttiva, e discorsiva, cosa che, convenitene, ogni tanto fa piacere. Ma purtroppo sono appunto eccezioni. D'altro canto ci sembra un grosso arbitrio l'utilizzare la musica come puntello sonoro per le scene cinematograficamente pericolanti: la musica ha ben altro diritto di vita e ben altre funzioni espressive! Ma perché tale diritto e tale funzione possano finalmente conquistare il posto che a loro spetta, è necessario che il musicista stesso affermi una volta per tutte la sua individualità, la sua personalità, la sua libertà, infine, di seguire solo i propri impulsi nella composizione di un commento cinematografico.

E' ovvio che ogni film ha o dovrebbe avere, fisionomia e caratteristiche particolari. Non ci riferiamo soltanto alle caratteristiche esteriori (epoca in cui ha luogo l'azione, funzione spettacolare ecc.) ma piú particolarmente a quelle che in definitiva determinano il piano artistico di una pellicola e cioè ai valori umani che possono essere raggiunti. Ora a nostro avviso son proprio queste caratteristiche *interiori* dell'opera cinematografica che dovrebbero determinare la particolare ispirazione del commento musicale. Viceversa si assiste spesso al ripetersi di questo equivoco da parte del musicista: lo stile, il tipo, l'atmosfera di un commento vengono solo determinati da agenti puramente formali, « esterni », per cosí dire. Bisognerebbe sempre tener presente che la musica

è un'arte essenzialmente astratta e che quindi ad essa è concessa la evocazione di immagini, di sensazioni, che appunto in quanto non precisabili invadono con maggior prepotenza il regno della pura fantasia. Da questo punto di vista il commento musicale potrebbe essere un prezioso ausilio al risultato drammatico della pellicola: è però necessario che esso venga completamente liberato da ogni preconcetto di stile, che ad esso venga concesso di valersi di tutti i mezzi armonici, strumentali, timbrici di cui il nostro secolo lo ha, almeno potenzialmente arricchito. Bisogna tener presente che l'artista si è sempre valso dei mezzi *del suo tempo* anche quando ha voluto far rivivere immagini e situazioni di epoche anche lontanissime. Tutto il teatro lirico è concepito e realizzato in base a questo principio: non si vede pertanto perché tale principio non possa sopravvivere anche e sopratutto nel cinematografo, forma d'arte giovanissima e perciò in piena evoluzione.

In sostanza vediamo un fatto curioso: il teatro lirico, dalle sue origini ad oggi, si è andato sempre evolvendo: ad esso hanno dedicato parte della loro vita artistica molti musicisti « di punta » (Hindemith, Strawinski, Berg ecc.). Il cinema viceversa, nonostante i vari esperimenti le varie correnti, e nonostante ad esso si siano dedicati eccellenti musicisti, il cinema, dicevamo, si trascina da anni il suo vieto e triste fardello di musica avvilita e avvilente, ricca di formule e povera di idee, male eseguita e peggio incisa, perché il tempo è denaro e se ad un artista non si negano 20 milioni per « girare », alla colonna sonora si contano anche le mille lire.

Qui però preferiamo abbandonare l'argomento: ci porterebbe troppo lontano; ci limitiamo ad osservare che la musica per film, in Italia sopratutto, è tenuta in conto di cosa di secondaria importanza, o per meglio dire di cosa tranquillamente manomettibile se ciò può far comodo al regista o al produttore. Tale stato di cose è necessario finisca nel piú breve tempo possibile: a ciò devono tendere tutti i musicisti che ancora credono nella possibilità di fare dell'Arte anche nell'ambito del commento cinematografico.

Noi pertanto auspichiamo l'avvento di una « epoca aurea » per il musicista cinematografico. Tale epoca dovrebbe vedere:

— il musicista avrà almeno due mesi di tempo per comporre il commento di un film;

— il musicista verrà compensato in maniera piú adeguata, sopratutto in riferimento a quello che percepisce un attore;

— al musicista sarà lasciata piena libertà di interpretare a suo piacimento il film che deve commentare, né piú né meno che se si trattasse di un'opera lirica;

— al musicista non verrà fatta alcuna imposizione: sarà viceversa garanzia di ottimi risultati una prolungata e profonda intesa col regista;

— il musicista eviterà che la colonna sonora subisca quei paurosi ondeggiamenti che tanto disturbano chi abbia un minimo di orecchio musicale; piuttosto si eviti, nei limiti del possibile, di mettere musica

dove si sa in partenza che essa verrà fatta scomparire in mixage: Sarà minor fatica e ne guadagnerà la chiarezza del parlato; stiano tranquilli, musicisti e registi: la musica sotto il parlato si nota sempre e solo per la sua fastidiosa presenza, mai per la sua assenza;

— il musicista non permetterà che la colonna sonora venga mutilata di un solo fotogramma, se non in seguito ad autorizzazione del compositore medesimo.

Cerchino infine di convincersi, produttori e registi, che al mondo ci sono anche i giovani, anche i giovanissimi che hanno diritto alla fiducia e all'appoggio delle case cinematografiche: ci pensino per tempo, altrimenti verrà il giorno che ai giovani dovranno ricorrere per forza dato il continuo aumento della produzione cinematografica. Bisogna però dare ai giovani il tempo di formarsi una agguerrita tecnica cinematografica, e per far sí che ciò avvenga, bisogna che essi si affianchino subito a coloro che questa tecnica possiedono completamente.

Noi siamo pertanto convinti che una larga partecipazione dell'elemento giovane sarebbe salutare per la cinematografia musicale: bisogna evitare che tante magnifiche energie che potrebbero veramente portare una parola nuova nell'ambito del commento musicale, vadano disperse: da esse attendiamo un contributo decisivo alla realizzazione di quel rinnovamento che non può, che non deve mancare.

Solo quando al musicista non verrà piú negata l'affermazione di quella personalità che è invece giustamente richiesta a tutti gli artefici di una realizzazione cinematografica, dal regista all'operatore, dagli interpreti al montatore, solo allora la musica per film potrà finalmente affiancarsi alle piú nobili espressioni musicali del tempo nostro.

Gino Marinuzzi j.

★

Si dice: — Ho visto un film — e si dice: Ho sentito un'opera.

Le due diverse maniere di dire sono indicative nei riguardi del rapporto degli elementi visivi-auditivi dei due spettacoli.

Nell'opera l'elemento auditivo, elevato all'immagine sonora, domina incontrastato; nel film non semplicemente quel che si sente sta in secondo piano rispetto a quel che si vede (il cinema è nato ed è vissuto per molti anni muto) ma fra quello che si sente l'immagine sonora (musica) sta all'ultimo posto, ossia sotto il dialogo e sotto i rumori.

Sta di fatto che non solo il dialogo deve essere percepito chiarissimo, e la musica non può né sovrastare né confondere, ma succede anche che, se per avventura in una scena avviene che una porta s'apra o si chiuda, il cigolare sui cardini e lo scatto secco della serratura avranno sempre ragione di qualsiasi esigenza espressiva musicale, fosse anche il turbinoso incalzare di un crescendo o l'ostinato ed implacabile martellare di un basso continuo. E questo mi pare eccessivo.

D'altronde per un spettacolo che si basa sulla fotografia, con i personaggi novanta volte su cento vestiti come siamo noi, oggi, nel 1950; che cerca di appiattirsi nella realtà, e che vuole essere per meglio convincere disperatamente vero in ogni minimo particolare, è logico che le cose vadano cosí.

Comunque, anche cosí, nel cinema un campicello per il compositore di musica c'è e tale da viverci su; mentre nel teatro d'opera i gloriosi Maestri del passato hanno mietuto tutto e lasciato il terreno esausto.

Ché, viverci su, vuole intendere creare musica per uno spettacolo di oggi e non di ieri, ossia, in concreto, adoperare modi e linguaggio della musica contemporanea, centrarsi, se cosí si può dire, al punto giusto della storia della musica, e da questo punto operare ed essere se stessi.

Poiché e questo mi pare degno di considerazione, il fatto stesso di dover agire quasi nascosti, sullo sfondo, dà la possibilità al musicista di adoperare con tranquillità modi e linguaggio, che in una sala di teatro non sarebbero accettati se non con difficoltà e contrasti; perché lí, in quella stessa sala i fuori classe del melodramma hanno abituato il pubblico, con la terribile persuasione del capolavoro, ad un linguaggio che per le Opere del passato conserva tutta la sua validità, ma che è inconcepibile per quelle del presente.

Che poi le cose debbano andare sempre cosí non è detto in alcun modo; il clamoroso successo di « Fantasia » è un successo musicale ed indica che il rapporto schermo-musica può diventare piú favorevole al musicista anzi si può dare per certo che l'avvento del colore, lo sciogliersi, il liberarsi dalla realtà fotografica influirà senza meno positivamente nei riguardi della musica.

Comunque, se il compositore vuole che la sua opera faccia corpo con lo spettacolo e possa diventare Arte è tenuto a chiarire, per lo meno a se stesso, i suoi rapporti col regista.

Il Regista sta ai suoi collaboratori come un Direttore d'orchestra ai suoi professori.

Cosí come questi riesce a far suonare circa cento persone, come se ognuna di queste fosse lui stesso — ed è da questo che si misura l'abilità di un direttore e per converso, dalla prontezza ed adattabilità nel secondarlo, la bontà di un'orchestra — altrettanto il regista deve far agire i suoi collaboratori come se lui fosse ognuno di loro. Come se inventasse il soggetto, come se lo sceneggiasse tutto lui, come se lui recitasse al posto degli attori, come se l'operatore fosse lui e cosí di seguito fino al suo piú umile collaboratore.

Pertanto il musicista deve riuscire a scrivere le musiche del film per il quale è stato chiamato a dare la sua opera, come se le scrivesse il regista stesso. Deve (oltreché prestargli la propria tecnica e la propria immaginazione musicale) sforzarsi di conoscerlo meglio che può e penetrarne la personalità, fino a scoprirne il fondo musicale che esiste in tutti (io, personalmente, non ho conosciuto alcun regista che ne fosse

privo) agire su tale fondo per poterne secondare i lati positivi. Per quanto riguarda quelli negativi il musicista dovrà, con la dovuta attenzione liberarlo da tutti quei pregiudizi nati da una mancanza o peggio, da una cattiva educazione musicale.

Pregiudizi pericolosi che possono impedire, al regista di soddisfare tutte le esigenze musicale proprie al film che dirige.

Occorre però tener presente che tra il direttore d'orchestra e il regista esiste una sostanziale differenza.

Cioè: mentre per il primo l'opera d'arte da far eseguire è già scritta e decisa in ogni suo particolare, per il secondo essa nasce, diviene e prende forma man mano che si procede nella lavorazione.

Completa, finita, non può dirsi che in sala di proiezione; fino ad allora il regista può, anzi deve, spostare scene, tagliare, lavorare intorno alla sua creazione cosí come uno scultore alla sua statua.

Da ciò derivano, tra musicista e regista rapporti eccezionalmente delicati e complessi.

Si pensi che il regista presiede alla sceneggiatura, sceglie interni ed esterni, anima, incita gli attori correggendoli, ove sia il caso, e nel gesto e nell'intonazione, e cosí via per tutto il complesso del film egli opera con tutte le sue facoltà creative e critiche. E tutto ciò, se pure è difficile, è per lo meno chiaro; si tratta di comandare ed essere ubbidito. Ma per quanto riguarda il musicista non è altrettanto chiaro, poiché egli, per poter ubbidire, deve capire il regista nella sua opera, la quale, si badi bene, è in divenire e non ancora fissata ed oltreché capirlo, dargli anche la facoltà di operare scegliendo.

Nell'attuazione di questo compito, nel ricercarsi nel prendere contatto i due debbono procedere al buio, rischiarando il cammino semplicemente con le loro facoltà d'intuizione.

Poiché, se non si vuole rinunciare ad ogni forma di collaborazione musicale, se si vuole che la colonna musica sia in funzione del film, il musicista deve essere chiamato se non all'inizio del film (cosa quanto mai desiderabile) per lo meno molto prima che la ripresa sia ultimata.

E' l'unico mezzo perché egli possa vivere l'atmosfera del film, possa accendersi alla fiamma creatrice che il regista sprigiona dal proprio io piú intimo e che investe durante la ripresa tutti suoi collaboratori.

Ed è anche l'unico mezzo perché egli possa intravvedere, intendere *press'a poco* quale sarà la forma definitiva dell'opera d'arte intorno alla quale il regista lavora.

Allora sentirà la musica del film nascere e palpitare dentro di lui.

Quando, per quelle scene che lui e il regista considerano musicalmente le piú importanti, la musica avrà preso una forma quasi definitiva, (definitiva è impossibile perché tanto lui che il regista ne ignorano ancora la durata, la quale non può fissarsi che dopo il montaggio) allora il regista sarà in grado d'intedere *press'a poco* se il suo collaboratore gli è stato fedele e quanto, se lo ha capito o no.

Sempre *press'a poco*, perché il musicista potrà suonare al pianoforte la musica composta, ma purtroppo non ne potrà rendere tutto quello che è intrico di parti, atmosfera, colore, tutte cose che solo l'orchestra potrà rivelare all'incisione. Aggiungi inoltre che un compositore, anche se è un buon pianista, suonerà sempre male la propria musica, almeno che non si sdoppi, divenga un interprete e studi un infinito numero di ore, come si fa per la musica degli altri; cosa che il compositore non farà mai.

L'opera di selezione del regista non sarà però di conseguenza limitata alla parte melodica armonica perché, per quanto riguarda la parte timbrica, un musicista può, per taluni brani, preparare piú di una versione strumentale (io l'ho sempre fatto) ed aumentare in tal modo la facoltà di scelta del regista.

Eppure è proprio in questi *press'a poco* che giocano le rispettive sensibilità. E' nel superamento di quest'apparente, insormontabile difficoltà che vengono stimolate le migliori qualità di tutt'e due. E' un gioco delicato d'intuizione e di comprensione, ma se si tratta di artisti, anzi appunto per questo, si può essere certi della riuscita.

Nel film « Malombra » la protagonista — Marina — viene sfiorata come da una vertigine quando nell'aprire una vecchia spinetta trova un medaglione con una ciocca di capelli, simili ai suoi, e delle lettere di una sua antenata — Cecilia — che si era uccisa per amore. In seguito l'ombra di Cecilia travolgerà Marina nel buio della follia.

Mario Soldati mi chiese come avrei risolto musicalmente tale problema. Dopo aver visto talune scene del film io decisi di usare un clavicembalo, ed il pezzo che scrissi, se aveva il profumo delle vecchie cose era, per la sua natura clavicembalista, decisamente tonale.

A Soldati piacque ma mi disse che gli mancavano « le dita della morte ».

Queste sue parole (espresse con quel suo febbrile caratteristico modo di fare che non sai bene se urli od implori) furono per me un'illuminazione.

Circondai i movimenti del clavicembalo con un doppio pedale di arpe e, man mano che la pazzia invadeva Marina, aggiunsi delle combinazioni dissonanti in pianissimo di ottoni. Ne risultò un pezzo carico di sovrapposizioni tonali piú che ardite.

All'incisione Soldati ballava per la contentezza e per la verità io ero piú che soddisfatto.

L'esempio che ho citato dimostra che sebbene il film non fosse stato ultimato (neanche le scene della pazzia erano state girate tutte) sebbene la musica non fosse stata completata in tutti i suoi particolari, Soldati ed io ci capimmo a meraviglia, e furono poche parole dettate da un'acuta sensibilità che riuscirono a farmi raggiungere l'atmosfera fantastica che era assolutamente necessaria.

C'incontrammo sul terreno del *press'a poco*. Ma d'altronde il film nella sua fase creativa è sempre tutto un *press'a poco*, ed è questo il suo maggiore fascino.

E' proprio in quelle situazioni fluide, che richiedono prontezza, sensibilità, intuizione, facoltà di adattamento e d'improvvisazione, che si constata la prodigiosa vitalità di quest'arte ancora tanto meravigliosamente geniale.

Giuseppe Rosati

★

L'impiego della musica nel cinematografo odierno dipende tuttora in parte e deriva storicamente dal carattere di curiosità o divertimento popolaresco dei primissimi saggi della fotografia che si muove. Visioni dell'inseguirsi delle onde, di alberi agitati dal vento, di cavalli in corsa ecc. venivano proiettate al suono del pianoforte in baracconi o in ambienti occasionali vari, prima che si provvedesse a costruire appositi locali.

Fino all'epoca di Max Linder si può dire che il cinematografo muto abbia conservato prevalentemente questo carattere di curiosità visiva.

Quando si cominciò ai produrre films d'intendimenti artistici, il commento musicale ininterrotto risultò un centone di pezzi di musica varia, scelti e collegati alla meglio dai singoli direttori delle orchestrine: era pertanto estraneo alla tecnica cinematografica e non riguardava né i produttori né i registi.

Ciò spiega come questi, all'apparizione del film sonoro, per l'acquisita mentalità, abbiano considerato la musica un elemento, se non piú estraneo al film, di secondaria importanza nella sua economica e nella sua tecnica. Ma il commento musicale dovette allora esser fissato e collegato indissolubilmente al film, nella colonna sonora.

I musicisti chiamati a comporre il commento musicale e ad eseguirlo per l'incisione delle colonne appartenevano in un primo tempo a quel mondo che si suole denominare della musica leggera, ancor oggi separato da quello chiamato della musica seria, distinzione questa che mi sembra poco precisa. In seguito la musica cinematografica ha offerto saggi notevoli di molti fra i maggiori compositori ed interpreti contemporanei: ma soffre tuttavia spesso della subordinazione ad esigenze industriali ed abitudini tecniche, che ne menomano il valore ed il significato.

A mio parere si possono distinguere oggi, nei riguardi della musica (intendo sempre parlare della musica astratta, non della realistica riproduzione di canzoni, ballabili, marce ecc.) tre specie di films. In quelli privi di profondità psicologiche essa non può aggiungere nulla, e risulta una sopravvivenza di contingenze superate. Credo che si dovrebbe con maggior coraggio rinunciare in interi film all'intervento della musica astratta, quando non ha nulla da dire.

Essa diviene invece un elemento artistico assai importante in films intensamente umani o d'una psicologia complessa, nei quali l'emozione

del personaggio non può trasparire dalle sole parole, come pure ogni volta in cui la visione scenica divenga in sé il principale fattore dell'emozione.

Ma questi interventi musicali, spesso approssimativamente limitati e rozzamente stilizzati ci fanno travedere possibilità di capitale importanza sia per la musica astratta che pel cinematografo: intendo parlare di veri films musicali. Si può aprire con questi un campo tuttora in gran parte inesplorato, giacché, se si sono tentate riproduzioni di opere liriche e sinfoniche, nessuno sforzo costante e durevole è stato compiuto per raggiungere un perfetto equilibrio tra le esigenze artistiche della visione e quelle dell'udizione.

Io credo che si potrebbe giungere a riproduzioni d'un alto valore artistico di certe opere liriche, sostituendo alla rappresentanzione teatrale quella cinematografica, costruendo cioè di sana pianta la visione sopra una accurata incisione dell'esecuzione affidata ai migliori artisti della scena Lirica.

La realizzazione di simili films, di carattere eminentemente artistico, implicherebbe la risoluzione di delicati problemi tecnici e un'organizzazione industriale assai diversa dalle ordinarie, in cui naturalmente il musicista dovrebbe avere il compito direttivo preponderante.

Per virtú d'una simile organizzazione potrebbe anche scaturire una nuova forma di dramma musicale: una moderna opera in musica cioè, concepita originalmente per la rappresentazione cinematografica, alla quale collaborassero sullo stesso piano il poeta, il musico ed il regista. Il doppiaggio consentirebbe la creazione d'un personaggio che riunisse all'aspetto più adeguato le capacità più mirabili di dizione, di mimica, di canto, di danza, di qualità sportive; le inesauribili risorse sceniche peculiari del cinematografo renderebbero possibili visioni vietate al teatro d'opera, l'enorme diffusione di esso potrebbe favorire una divulgazione mondiale immediata dell'opera musicale, sottraendola alla presente tirannia di difficoltà industriali deficitarie...

Non posso che limitarmi a qualche cenno a questo riguardo, inquantoché credo non sia dato giungere ad un successo significativo in questo campo, partendo da teorie astratte o da improvvisazioni affrettate, ma mediante esperimenti preceduti volta per volta da studi minuziosi e razionali di collaboratori provetti, animati dal desiderio concorde di raggiungere risultati precisamente premeditati.

Vincenzo Tommasini

Se un musicista si mette a considerare, alla luce anche delle sue esperienze personali, questo problema, subito esso gli si presenta sotto due aspetti completamente diversi tra loro: quello della musica cinematografica come attività del suo spirito, come fatto creativo, specifica-

tamente musicale; e l'altro, della musica come elemento del film, come attività connaturata ad altre per la formazione di un tutto.

Consideriamo il primo di questi aspetti che appartiene piú particolarmente alla sfera ideale dell'Arte.

Se escludiamo quella strumentale pura, da camera o sinfonica, vediamo la musica, nella sua Storia, unirsi alla Poesia o alla mimica. Nel primo caso, a parte l'Aria da camera, abbiamo l'Opera, nel secondo il Balletto: due « generi » — a mio parere — non meno puri della musica strumentale, perché, ai detrattori dell'Opera come cosa impura si potrebbe rispondere che non nascono capolavori da un errore estetico. E di capolavori l'Opera ne ha dati moltissimi! L'Opera e il Balletto rimangono però cose di stretto dominio del musicista. Nell'Opera versi e situazioni vengono plasmati dalla volontà del compositore e assumono l'accento e il respiro che egli crede di dar loro. Nel Balletto il coreografo concepisce le sue danze e le sue pantomime sulla musica, creata su di una semplice trama dal musicista. La Poesia è dunque al servizio della Musica, la Coreografia si modella sui ritmi e sulle forme della Musica.

Il problema è completamente capovolto nel film.

Autore unico, vero, del film è il regista. Tutto il lavoro dei collaboratori è soltanto *materia artistica* nelle sue mani. Dice bene A. Consiglio nel suo libro *Cinema Arte e Linguaggio*: « il soggetto, gli attori, e la loro particolare arte, l'operatore e la sua particolare arte, il musicista e la sua particolare arte, la decorazione, la suppellettile, i paesaggi, le macchine, la voce umana, gli svariati procedimenti tecnici, il montaggio, sono, nelle mani del poeta del cinema, l'equivalente della cera, delle miscele sulla tavolozza, delle combinazioni di parole e suoni, rispettivamente per lo scultore, per il pittore, per il romanziere, per il musicista ». Dunque il ruolo del musicista è subordinato, e nella migliore ipotesi egli deve trovare un cordiale accordo con il regista per risolvere i vari problemi di espressione musicale del film; non può certo affidarsi interamente alla sua personalità di creatore come avviene nell'Opera e nel Balletto.

Ma vi è un fatto piú grave da notare: ed è la natura strettamente mecanica di questo genere di musica. Il regista vi dà dei brani di pellicola di una rigorosa durata da musicare. (Lascio da parte il frequente caso che dopo avervi dato queste durate, per ragioni di montaggio, esse vengono accorciate, e la musica già scritta subisce le piú illogiche amputazioni). Alla composizione della musica per film presiede dunque il cronometro, e il compositore deve costringere il suo pensiero nell'ambito di quel tempo talvolta brevissimo. Vi sono sí casi nei quali il pezzo musicale può distendersi, ma quasi sempre anche qui vi è qualcosa da sottolineare, azioni varie da seguire che debbono essere sincrone con il sonoro. Tutto ciò costringe l'ispirazione, lo sviluppo, la costruzione del pezzo a continui controlli, a continue rinuncie che non sono certo vantaggiose all'eccellenza del comporre. Da questo lato della

meccanicità la musica cinematografica risulta persino inferiore alla *Musica di Scena* ove il compositore è meno prigioniero del tempo e quando fa sentire la sua voce niente lo disturba e domina incontrastato.

Un altro aspetto negativo della musica nel film è dato dalla sua frequente unione col dialogo, ove essa ha un semplice ufficio di *sfondo sonoro;* e ancora dalla sua orribile associazione con i rumori realistici.

Se alla subordinazione della propria personalità a quella del regista, se alle limitazioni imposte dalla durata dei tempi, se alla impurità degli aggregati sonori, alle funzioni di sfondo, alla necessaria qualità descrittiva, paesistica, caratteristica, (funzioni inferiori della musica) noi aggiungiamo che tale musica non si può ascoltare che incisa su di una colonna, cioè riprodotta piú o meno bene, con tutte quelle modificazioni di piani timbrici che la riproduzione porta, e che essa è caduca in quanto facendo parte di un tutto finisce con questo *tutto* (il quale ha una vita di pochi anni) non si può non affermare che il ruolo del musicista nella cinematografia è inferiore a quello del poeta per musica dell'Opera e del coreografo nel Balletto; e che una musica che nasce in queste condizioni non può considerarsi alla stregua di una vera creazione d'Arte.

Questa è la malinconica conclusione cui sono giunto dopo aver composto la musica per una diecina di film, tra i quali due, *Scarpe al sole* e *Squadrone bianco,* avevano situazioni e clima particolarmente musicali.

Ben diverso si presenta il problema dal punto di vista dell'utilità della musica nel film, della musica come elemento espressivo del film. Mentre dal lato dell'Arte tutto risulta negativo, dal lato cinematografico tutto è positivo.

Che la musica potenzi la capacità espressiva del film non c'è dubbio. E' la musica che dà voce ed anima alla fotografia, è la musica che dà l'accento a certe situazioni umane e le scioglie, è la musica che crea atmosfere idilliche o tragiche, è la musica che talvolta dà il ritmo al montaggio di certe sequenze, è la musica che crea i ricordi, i ritorni nel tempo, che lega azioni diverse, è la musica che ci dà la presenza di un ambiente o di un fatto mentre la visione ne mostra un altro, è la musica infine che esprime il pensiero del personaggio muto, o che traduce i moti del suo animo.

Se dovessi fare una scala di valori, metterei in testa il regista, poi la sceneggiatura e gli attori, e subito sullo stesso piano fotografia e musica. Quante sequenze senza la magica atmosfera di quest'ultima risulterebbero scialbe! Bisogna non dimenticare che anche la piú bella fotografia del mondo è pur sempre solo e soltanto *fotografia,* alla quale manca il palpito personale, la ricreazione del vero, proprie alla pittura.

Ebbene quel palpito, quella ricreazione, glie la dà la musica alla fotografia e al montaggio!

In *Scarpe al sole,* la sequenza della mobilitazione dei montanari nella guerra del 1915, con il suo alternarsi di uomini e ruscelli sempre piú numerosi, senza il tema della Canzone del Ponte di Bassano che io ho usato prima ad una voce, poi a due, poi con contrappunti vocali differenti, poi con l'introdurre l'orchestra dal piano al fortissimo, non avrebbe mai potuto creare quella spaziosa e ardente coralità che essa ha, non avrebbe mai mosso lo spettatore all'entusiasmo come è avvenuto. Che certi registi e certi produttori non abbiano ancora capito l'enorme importanza della musica nel film è incredibile!

Quello che però il musicista deve fare in questo campo è di adeguarsi ai particolari mezzi meccanici che ha a disposizione per sfruttarli in modo originale. La colonna sonora può essere fonte di particolarissimi effetti, cosí come è il microfono per la radio. E' tutta una nuova orchestrazione da sperimentare. E dal punto di vista creativo, cercare vie nuove, consone a questo particolare genere di musica. Ad esempio, ben poco si è fatto in direzione dell'asincronismo considerato da Pudovchin come l'elemento principale del film sonoro. Nel musicare un film non bisognerebbe mai dimenticare che come l'immagine è una oggettiva percezione degli avvenimenti, cosí la musica deve esprimere l'apprezzamento soggettivo di quella obiettività. Essa non deve mai avere carattere d'*accompagnamento* ma esistere come *idea.*

Un tipico caso di asincronismo è rappresentato dal commento musicale del *Terzo uomo* del quale si è tanto parlato. Come musica in sé non ha alcuna importanza; è una delle tante canzoni. Ma è l'uso che ne è stato fatto che è importantissimo e nuovo. Quella canzone rievoca nostalgicamente una vecchia Vienna, ed è completamente indifferente al soggetto giallo che si svolge nella Vienna di oggi in regime d'occupazione alleata. E questa nostalgia è accentuata dal particolare timbro dello strumento a plettro. Eppure è proprio da questo contrasto che il mistero del giallo riceve una sua interessante e viva luce.

Nel 1935 scrivevo sulla rivista *Lo Schermo*: « il cinematografo è un'arte moderna per eccellenza. Quando un musicista vede mobilitare per sé orchestra, cori, impianti sonori, macchine ecc., si accorge subito che sta facendo una cosa in armonia col suo tempo. E credo che l'avvenire della musica nel film sarà grandissimo. Le musiche del seicento e settecento italiano possono risorgere attraverso particolari films che le richiedono: i documentari possono diventare dei veri poemi musico-cinematografici; certe concezioni drammatiche che troverebbero nel teatro una cornice troppo angusta possono essere compiutamente realizzate nel film. Insomma tutto un mondo nuovo da creare. Ma occorre

lavorare seriamente, e cambiare innanzitutto le posizioni mentali di quelli che con i quattrini sono chiamati a dar vita a quest'arte nuova ».

Oggi ho quindici anni di piú e molte illusioni di meno. Le posizioni mentali di quelli che hanno i quattrini non sono cambiate e il film musicalmente, salvo rare eccezioni, ha perso in dignità e in valore. Speriamo che nei prossimi quindici anni le cose vadano meglio. Amen.

Antonio Veretti

Particolare rilievo della musica in alcuni film

Può capitare a tutti, anche a un musicista qualunque, di destarsi una mattina con un'idea nuova e fresca. Fu cosí che un bel giorno mi recai dal direttore del mio giornale e: « Che ne penserebbe di una rubrica riservata alla critica dei commenti musicali ai films? — gli dissi. E cominciai: naturalmente tenendomi nei limiti tracciati piú dalla passione che dalla competenza tecnico-cinematografica e giovandomi soprattutto, dell'assidua consuetudine con le cose della musica.

In un anno tondo, senza pretendere di avere passato al vaglio la produzione piú importante dello stesso periodo, anzi ammettendo le più vaste lacune che altri servizi ed attività venivano ad impormi, penso di aver visto e ascoltato quanto basta per procedere ad un primo consuntivo e tentare un inventario. Non foss'altro per ordinare la materia.

« Ma allora — diranno alcuni — la musica per film, sta diventando una cosa degna di critica? » Ed altri invece: « Ecco; anche in questa zona franca della musica entrano quei guastafeste di critici fatti apposta per rompere le uova nel paniere! »

Che si tratti di un pingue paniere talvolta commerciato vantaggiosamente sottobanco può darsi benissimo: induce a crederlo la sempre piú ridotta pattuglia di musicisti cosiddetti puri (molti di essi ostentano un disprezzo colorato d'invidiuzza verso quelli che si sono piú sveltamente decisi) capaci di resistere alle tentazioni della decima Musa. Il piú celebre tetragono agli addestramenti resta, finora, Strawinsky che ha spiegato le ragioni della sua avversione in una famosa intervista *made* in USA 1947. Ma Strawinsky, oltre la sua grande genialità, possiede anche un certo primato quanto a mobilità d'opinioni ed è già alla sua terza sinfonia (salvo aggiornamenti) dopo avere detto il male possibile di tale forma. Nulla esclude quindi...

Ma ritorniamo all'interrogativo: la musica per film sta diventando oggetto di critica? Certamente, dal momento che aquista dignità d'arte ed alla funzione di necessità accoppia quella di difesa della sua autonomia.

Quanto all'esercizio della critica, esso è perfettamente conseguente, perciò diventa esso pure necessario onde procedere alla disamina dell'intimo valore dell'opera d'arte comunque espressa.

Per l'autonomia sarà bene intendersi subito: la musica anche nel cinema salva la sua autonomia, e con essa la dignità, quando opera pressapoco con gli stessi accorgimenti e dosature usate nel suo connubio col teatro. Cambiano i mezzi e le applicazioni, ma è sempre il criterio della necessità a comporre l'apparente dissidio *unità-autonomia* e mai come in certi films in cui è evidente l'artificio e lo sforzo per inserire la celebre orchestra, la canzone in attesa del grande lancio o l'esibizione del famoso divo musicale, la musica perde quota e con questa la sua autonomia. La quale diviene tanto piú forte e producente quanto piú la musica è legata all'unità complessiva di un intero film.

Il difetto è palese in tanti e troppi films dell'attuale produzione americana, soprattutto in quelli a forma d'operetta e rivista, nei quali il ruolo e lo spazio di tempo appositamente creati vengono riempiti con una musica ben spesso anonima, che induce al sospetto di un lavoro cooperativo di molte mani e molte menti, anche quando figura il nome d'un musicista responsabile nella testata del film. In tale caso addio responsabilità individuale e originalità artistica alle quali viene a sostituirsi un senso collegiale, da società anonima, apprezzabile in attività commerciali assai piú che in quelle artistiche.

Cosí in « Due marinai e una ragazza » ove, nonostante l'effettismo a buon mercato di Josè Iturbi in veste di *bourru bienfaisant* e la voce di Frank Sinatra grottescamente doppiata in italiano, non avviene nulla di musicalmente importante; in « Licenza d'amore » in cui le due nutrite orchestre di *jazz* bastardo di Guy Lombardo e di Xavier Cugat cedono in interesse all'istintiva ebbrezza di ritmo puro del fanciullo jazzista Joe Preston e del minuscolo pianista Negretto; nel film « In montagna sarò tua » nel quale l'indubbia bravura del trombettista Harry James non giustifica la laboriosa vicenda dei due interpreti che arrivano sino alle Montagne Rocciose per sentire la sua orchestra e la sua tromba acutizzata e ristretta di canneggio, da sembrare un vecchio clarino.

Ma la genericità e lo *standard* musicale non si avvertono solo nei films-rivista o in quelli a pretesto musicale; molti, troppi films, e fra essi alcuni assai importanti per soggetto, regía e apporto di singoli attori, hanno una colonna egregia quanto agli aspetti tecnici della sonorizzazione, ma spenta e priva di interesse per il contenuto artistico delle loro musiche.

Una grande Casa americana come la Warner Brothers non ha esitato a crearsi una magnifica orchestra stabile, con tanto di direttore altrettanto stabile: idea intelligente e aderente alla possibilità della Warner; ma quale intimo valore, degno di interesse e attenzione, possono avere le musiche — anche se perfettamente eseguite e presentate — se paiono prefabbricate, tanto aderiscono ad un immutabile *cliché?*

Preferibili, a queste, le musiche confessatamente anonime, scelte e collocate con criteri di pura regía, scarne di suono eppure capaci di con-

tribuire all'espressione generale di un'epoca o di un ambiente con la loro documentarietà, come sono quelle di tanti films francesi, da « Sous les toits de Paris » sino al « Silenzio è d'oro ». In quest'ultimo film René Clair sostituisce una canzone da *banlieue* parigina ad un vero e proprio commento musicale continuativo. Per essa la musica entra ugualmente nello stile narrativo di tutto il film e diventa elemento documentario di un ambiente e di un costume. Le canzoni in voga nel primo '900 — genuine o costruite sui modelli — strimpellate da un violinista girovago, ripetute dai cantastorie o dagli organetti diventano pagine di vita, entrano nei circuito di necessità espressiva di tutto il film; la loro presentazione trascende il valore intrinseco — di per sé musicalmente inesistente — e ci parlano della Parigi di quel tempo, meglio di qualunque logorrea sinfonica di tipo cooperativo.

La capacità espressiva di una semplice canzone, le sue possibilità di riferirsi ad un ambiente, ad un'epoca, ad un costume dovrebbero bastare ad incrinare il sicumerico paradosso enunciato dallo Strawinsky della già ricordata intervista nella quale si leggono frasi come questa: « *Perché prendere sul serio la musica per cinematografo? A mio avviso essa dovrebbe limitarsi a non guastare l'azione che si svolge sullo schermo; dovrebbe adempiere, rispetto al dramma cinematografico, una funzione simile a quella che in un ristorante la musica esercita sulla conversazione che si svolge nei vari tavoli. In base a questo concetto l'accompagnamento orchestrale di una pellicola cinematografica rappresenterebbe un* « *quid* » *esistente seppure indefinibile. Ma sia ben chiaro che questo* « *quid* » *non* « *spiega* » *nulla e non* «*narra* » *nulla. E soprattutto questo* « *quid* » *non può essere considerato musica* ».

Tali idee hanno dei precedenti: lo Hanslick in Germania aveva contrapposta l'oggettività di Brahms alle significazioni ed ai simbolismi wagneriani; e sono pure in conseguenza giacché lo stesso Strawinsky nega ogni capacità espressiva alla musica riducendola a puro arabesco.

Ma, consentito il « *quid* » *esistente seppure indefinibile* che ci riporta ai primi albori del cinema muto, con i pianisti pagati a cottimo per improvvisare musiche sotto i quadri (e guai a loro se una ragione impellente li obbligava a interrompersi, perché subito il pubblico vociava per reclamare quel « quid » che gli era divenuto indispensabile!) e ammessa la sua necessità, perché non farlo diventare musica e non dargli aspetto d'arte? E ciò, naturalmente, senza volere che la musica significhi la tale o tal'altra cosa e sottraendola a un pianificato descrittivismo programmatico che indubbiamente contrasta con la sua natura.

In « Riso amaro » Goffredo Petrassi ha voluto operare con evidente oggettività musicale; la sua musica — parlo di quella inventata e non delle pagine fonografiche e corali che hanno un linguaggio funzionale e distaccato dal resto — si muove in un compiaciuto sottofondo. Ma in esso la secca essenzialità, il riportare gli strumenti alla loro tecnica ed al loro timbro, il giocare dei ritmi, lo sviluppo delle linee melodiche

tradiscono un'originalità personale anche se usate in economia. E l'arabesco diventa — forse malgrado le intenzioni dell'Autore — elemento di tensione espressiva in piú di un caso. Vedi la scena allo scannatoio ove tré ossessive note di timpano punteggianti lamentosi accordi glissati di ottoni mostrano di interessarsi un po' troppo al dramma per restare al decorativo e all'ornamentale o la trovata di quell'enorme crescendo su una nota che prende corpo e forma quasi di sirena d'allarme e si sfalda in trilli e svanisce all'annuncio dei campi allagati.

« *La Musica è un'arte troppo elevata perché possa venire usata a servizio di altre arti* — dice ancora Strawinsky — e siamo sempre a discutere dell'*unicità* e dell'autonomia delle arti. Non è il caso di insistere su questo argomento un po' frusto, ma di porre nei termini la questione. Il cinema, come il teatro, è una forma rappresentativa e si sa che in tale forma le arti piú diverse confluiscono. Non per servire l'una all'altra, ma per assumere spontaneamente quei ruoli che di volta in volta ne alternano l'importanza. La musica si accoppia al film come ai balletti che pure Strawinsky non cessa di prediligere e, senza obbligare l'una a *spiegare* e l'altro a *reagire,* si spera in un buon matrimonio; il che non è fuori delle possibilità. Di un buon matrimonio si può parlare, pertanto, per « Sirena », il film cecoslovacco la cui narrazione il regista Karel Stekly ha affidato assai piú alle immagini che al dialogo, lasciando cosí molto posto alla musica. Per essa giova riportarsi ad un articolo di Massimo Mila « Il nuovo linguaggio musicale » nel quale sono valutate le opinioni del compositore tedesco Hans Eisler già apprezzato negli studi dell'U.F.A., poi emigrato a Hollywood e di nuovo ora a Berlino.

Secondo l'Eisler la « musica applicata », lo spettacolo, può togliere l'odor di museo che circola per tutta la musica contemporanea e colmare l'attuale scissione fra pubblico e compositori, e Massimo Mila aggiunge: « *La verità di questa asserzione si è potuta constatare di recente a proposito del film cecoslovacco* « *Sirena* » *la cui bellissima partitura musicale, dovuta al musicista Boris Vian, e giustamente premiata alla Mostra veneziana del* 1948, *consiste di musica tutt'altro che facile, e probabilmente senza il sussidio figurativo muoverebbe al riso ed alla disapprovazione non solo un pubblico indifferenziato come quello del cinematografo, ma anche un pubblico di ascoltatori abituali di concerto. Invece, unita alla immagine, agisce su tutti come un elemento vitale del dramma cinematografico* ».

Nel caso di « Sirena », con buona pace di Strawinsky, il *quid esistente seppure indefinibile* è già musica e di quella indubbiamente proveniente dalla scuola di Vienna, che nell'altro dopoguerra aggiunse gli allucinati ed i deliranti ai consueti stati d'animo cui sino allora aveva attinto Euterpe. Ci sono, in questa partitura, tocchi d'espressione musicale che danno consistenza e movimento drammatico a molte

sequenze ed immagini un po' statiche del film, ed anche episodi strumentali inconsueti per la colonna sonora, come inconsueta è la tecnica e l'impostazione espressionistica di tutta la musica. Tutto è scuro, ispido e teso, ben lontano dall'abuso di archi suddivisi e dolciastri sui quali basa, per tre quarti, il commento della corrente produzione commerciale americana; a tale colore ed alla aggressività drammatica concorrono abbondantemente timbri scuri e dolorosi di clarinetti, saxofoni e corno inglese, lacerazioni di ottoni e perfino scoperti giochi d'arpa alternata a pizzicati d'archi.

Quello dei mezzi usati, però, non è l'elemento determinante di un valore; essi interessano filologicamente e, nel caso particolare, per le reazioni ricettive suscitate nella colonna; ma in questa « Sirena » ciò che piú piace è la saldatura completa fra l'espressione musicale, l'ambiente e la tensione drammatica del dramma visivo, in una parola l'*unità* entro la quale si afferma l'autonomia e la differenziazione dell'elemento musicale a cui si finisce per porgere un'attenzione insolita, per nulla in contrasto e di grande sussidio all'accettazione del fatto drammatico.

In qualunque forma di spettacolo cui sia chiamata a partecipare, la musica risolve i problemi di linguaggio con una libertà e larghezza sconosciute nelle forme pure; la musica applicata e funzionale deve tendere soprattutto all'adesione ed alla coerenza con lo spettacolo col quale sta per unirsi ed assai meno alla coerenza con sé stessa. Per questo si richiedono al compositore di musiche per film un tendenziale eclettismo ed un mestiere agguerrito che ritroviamo in molti commenti di films inglesi, encomiabili anche per la cura del suono affidata al *recordista* e delle esecuzioni sinfoniche cui partecipano magnifiche orchestre e coscienziosi e noti direttori. A parte il caso di « Scarpette rosse » — nel quale il compositore Brian Easdale ha dovuto risolvere piú un problema di balletto che di film, il che esorbita dalla presente indagine — questa tendenza ad un coltivato eclettismo musicale, allo scopo di portare il commento ad una funzionalità che praticamente non ceda a quella di un fondale o di una quinta, la si osserva in « Enrico V », musica di William Walton. Qui la musica si fa colta, studia storia e geografia e te le trasforma in favole che tutti possono capire; il che avviene senza ombra di retorica come accadeva per certi nostri « Scipioni » pieni di buccine e di inneggianti squilli carchi di gloria antica.

In questo film, ove si può ben parlare di raggiunta unità delle arti la partitura e la sua esecuzione non solo riescono a differenziare timbri strumentali e corali, ma rivelano quella aggiornata civiltà della musica inglese nella quale tutte le estetiche esplose nell'agitato continente pare confluiscano previo un setaccio di *buonsensismo*. Come se le nebbie della Manica funzionassero da refrigeratori d'ogni eccessivo ardore. La distinzione tiene il posto dell'originalità e l'artigiana perfezione si contrappone all'estro improvviso e spesso incontrollato anche in questa

partitura di Walton. Nella quale l'invenzione sembra stabilire il suo limite nella impressionistica pagina che apre e chiude il film, quella del foglio svolazzante nel cielo sino a concludere in primo piano con l'elenco degli interpreti.

Ben altro discorso deve tenersi per le ricostruzioni storiche operate musicalmente al fine di suscitare particolari emozioni. Sono, quelle, il prodotto di una intelligente cultura che non si esaurisce in una compiaciuta autoammirazione, ma raggiunge l'emozione voluta anche nei piú sprovveduti. Valgono, ad esempio, la funzione religiosa prima della partenza della flotta, nella quale il coro intona perfettamente un *Organum* per quinte e ottave capace di riportarci, nel suo diatonismo gregorianeggiante, al Medioevo nordico donde trasse origine. Altro particolare rilevante quello dell'intermezzo di Pistola costretto a inghiottirsi i porri; la vasta piana nevicata di Normandia è musicalmente presentata da un *catch,* specie di caccia popolaresca a falsi bordoni e rudimentali movenze contrappuntistiche: la forma prescelta si attaglia mirabilmente e prepara l'intermezzo comico di schietto sapore popolaresco. E di gemme consimili altre ve ne sono: il coro dei chierici e l'orchestra nel teatro, certe danze antiche, cortei regali ecc.

La tendenza a soggettivizzare la musica in procinto d'andar sposa al film, fa quasi pensare alle doti rilasciate alle figlie che nel matrimonio si propongono di difendere piú agevolmente un certo numero di diritti; in molti films italiani, dei quali alcuni recenti, famosi per lo squilibrio fra impostazione pubblicitaria o polemica e valore intrinseco, questa tendenza si afferma mercé l'apporto di pochi musicisti fra i piú preparati tecnicamente ed artisticamente. All'arguta e controllata sensibilità di Enzo Masetti dobbiamo tutti se la sua musica per « Fabiola » è riuscita ed evitare le non poche tentazioni che ogni relitto archeologico romano esercita sempre su gran parte degli italiani.

Non solo, ma tutta la prima parte del film vive di un ritmo piú musicale che visivo e poiché è quella che risulta piú unitaria non è azzardato riconoscere nella musica il piú riuscito e producente elemento costruttivo. La chiarezza dei disegni armonici e ritmici, la luminosità dello strumentale, il senso della forma e della costruzione che giunsero in « Cavalleria », « Gelosia » e in « Piccolo mondo antico », già musicati da Masetti, a trovare un riscontro nell'andatura registica assai notevole dei films, pare che qui si fondano in un valore estetico sovrastante il livello generale dello spettacolo.

Lo stesso senso d'ordine, di proprietà, di civiltà, si avvertono in « Vulcano » ove Masetti riesce perfino a distaccare la sua musica dall'economia generale del film per farla vivere di vita propria, per trasformarla da complemento in soggetto. Cosí è della pesca del tonno ove una progrediente dinamicità ritmica riesce a creare un *pathos* a quello che in sostanza non è se non un oggettivo documentario, imponendo alla sequenza una vita piú sinfonica che pellicolare.

Tale considerazione può richiamare un altro asserto di Strawinsky col quale intendiamo chiudere: « *...accoppiate musica e dramma come entità distinte; lasciate a ciascuno di essi la propria individualità; accoppiate e lasciate stare...* ». Il che può andare bene finché non si trovi un livello od una temperatura alta in cui — come per l'« Enrico V » — la fusione avviene spontanea. Perché è nelle basse temperature artistiche che lo spettacolo non salda le varie componenti, musica compresa.

Adone Zecchi

La musica e il neo-realismo

Se è difficile dare una esatta definizione di ciò che sia o si intenda per film neorealista, o per lo meno se è difficile per noi che soprattutto ci occupiamo di cose musicali ed in quelle del cinema siamo invece in un certo senso « innocenti », non è tuttavia difficile coglierne il significato ed individuare le premesse che lo hanno quasi imposto in un particolare momento di nuove necessità espressive e per ciò stesso artistiche; momento che si identifica con la necessità, in arte, vitale di rinnovarsi. Necessità di ordine spirituale soprattutto, ma anche di ordine materiale.

Non è la prima volta che la limitazione dei mezzi ha suggerito e quasi imposto una nuova forma. In genere questa carenza di mezzi (intendiamo proprio di mezzi materiali) si è determinata dopo i gravi sconvolgimenti dei dopoguerra, per la ovvia necessità di doversi rifare da capo con quel poco che era stato risparmiato dalla bufera. Ed a quella limitazione corrispondeva sempre una limitazione del panorama spirituale universale, quasi che l'animo dell'artista, specchio di quello dell'umanità, si fosse rattrappito sotto l'acuto assillo del dolore e cercasse nel dolore dell'« uno » un respiro piú chiuso in luogo di quello esacerbato di tutti. Ma in questo dolore dell'« uno » non si disperdeva anzi si condensava sia pure sotto aspetti simbolici o surrealisti, quel grande dramma, spoglio ormai della grandiosità epica e tragica, mettendo a nudo le piccole grandi miserie e cercando, pur con un'aria distaccata e quasi distratta e talora ironica, le grandi consolazioni: quelle dello spirito che trovan sempre una ragione di bellezza e di bontà nelle sofferenze. Anche se un tale aspetto può a prima vista sfuggire o sembrare addirittura estraneo a quella nuova speculazione introspettiva.

C'é in musica un esempio davvero sorprendente di questo modificarsi della forma per necessità di mezzi limitati: appartiene al primo dopoguerra ed è l'« Histoire du soldat » di Igor Strawinsky. Sono i pochi mezzi che suggeriscono all'autore di « Sagre » addirittura una nuova forma di rappresentazione, un nuovissimo e minuscolo complesso strumentale, quasi una nuova tecnica. Ma è anche quel rattrappirsi dell'animo umano per l'assillo del dolore che gli suggerisce questa tragica e legnosa storia del soldato disertore, che sul minuscolo palcoscenico di un carro di Tespi da poveretti, inizierà anche la storia del piccolo complesso strumentale tutto irto di percussioni e di scontri armonici e

timbrici e che ha tanto affascinato i musicisti di questi ultimi trenta anni.

Per tornare al film neorealista ci sembra dunque che proprio quella povertà di mezzi, seguita a questo secondo dopoguerra, e quella necessità di introspezione umana, di quel vedersi un poco allo specchio della realtà, abbiano determinato il clima, come suol dirsi oggi, atto alla nascita e alla affermazione di esso.

Gli interni costano enormemente e dunque riprese all'aperto: i grandi attori costano altrettanto e dunque attori presi dalla vita. La natura in luogo dell'artifizio o dell'ambiente chiuso; l'uomo in luogo del divo. E la soluzione potrebbe sembrare di una semplicità infantile e di un valore artistico incalcolabile appunto per la sua freschezza e semplicità e ingenuità ove non ponesse problemi ancor piú gravi di quelli che pongono e i teatri di posa e gli attori. Non si tratta infatti di spostare dal chiuso all'aperto una macchina da presa e di spostare l'obbiettivo dal divo all'uomo: si tratta di creare una nuova forma dettata e scaturita dai nuovi mezzi. Si tratta soprattutto di vedere fino a qual punto il dramma-natura si innesti al dramma-uomo generando attraverso la « visione » e non la « ripresa » un complesso di scontri di verità vissute e non riprodotte, conservando il valore di « opera d'arte » e cioè di fantasia.

Senza voler giungere al paradosso, ci sembra che la natura reciti d'istinto cosí come l'uomo non attore. E tutto sembrerebbe qui, se non fosse indispensabile vedere nella natura l'ambiente di un problema umano o sociale e nell'uomo lo scioglimento di quel problema in dramma vissuto.

La panoramica coglie in un gioco di sequenze il paesaggio: campagne, monti, mari, città asfissianti, squallide borgate, un filo d'erba, due piedi stanchi e sanguinanti, una luce di bontà, un'ombra di bestialità. Ma la macchina è muta, la natura è muta, l'uomo pur con il suo linguaggio e con le sue parole stanche o blasfeme, è muto. Tutto parla, acquista un significato parlato, dice un fatto soltanto se quel fatto non scaturisce da un semplice conflitto verista natura-uomo ma se quel conflitto diviene motivo d'arte. Quando ciò avviene si delinea, si conforma e vive una « rappresentazione » neorealista. Mancherebbe tuttavia ad essa e proprio sul piano dell'arte e cioè di una compiutezza formale e spirituale quella terza dimensione, quell'aria altrettanto necessaria alla sua vita, quel linguaggio universale che scaturisce solo dalla musica. E qui, proprio qui, per musica si vuole intendere una dilatazione del pensiero, della emozione, del dolore, della gioia, una proiezione divenuta sonora di un ritmo o di una pausa, lo sguardo il sangue il gesto fatti suono e movimento.

Non crediamo di dire una cosa nuova sottolineando l'importanza della musica nel film. Qualunque spettatore non si accorgerà forse di un bel commento musicale o non valuterà fino a qual punto un dato film debba la sua compiutezza espressiva alla musica. Ma noterà subito ed anche con un senso di disagio una musica inadeguata, insignificante

o addirittura estranea all'azione. E' chiaro che la musica ha una sua funzione integrativa, un suo preciso valore evocativo, una sua insopprimibile forza di espressione. Il risultato si può ottenere con una grande orchestra sinfonica e grandi cori o con una sola voce o con un solo strumento (come tutti abbiamo notato in un recente film) a seconda delle esigenze espressive, a seconda del mezzo che occorre a colmare esattamente quel vuoto. Ed a seconda delle esigenze, a seconda del compito particolare a quel film, a quella scena, a quel momento, volta a volta il mezzo od i mezzi si impongono chiaramente alla mente del musicista; il quale oltre a tutto deve risolvere un terribile problema; quello di far coincidere lo sviluppo della idea e dell'ambiente visivo e quello piú grave di non sopraffare e di non essere sopraffatto, conservando a sé il suo pieno valore senza usar violenze sul valore visivo. Esiste un rapporto delicatissimo, che si impone immediato al buio di una sala di proiezione, tra orecchio ed occhio. L'occhio è certo il piú impegnato ma forse solo in una tensione piú appariscente; l'orecchio può sembrare in un primo momento estraneo, ma si pone inavvertitamente in sintonia coll'occhio e ne arricchisce l'iride di magici riflessi.

Da questo imperativo dell'aderenza, della comunione di linguaggio, della sintonía, scaturisce la necessità per la musica di connaturarsi all'azione. E come nel film neorealista non si tratta piú di « riprendere » ma di « vedere », per la musica scritta per un tal film non si tratta piú di « commento » ma di « visione ».

Con il film neorealista è nato dunque un nuovo stile musicale cimatografico? La parola stile potrebbe sembrare forse troppo impegnativa. Ma è certo che il film neorealista vuole la « sua » musica. E che cosa intenderemo noi dunque per musica cinematografica neorealista?

Anche per la musica si tratta di uscire dal chiuso all'aperto, dal particolare al « tutti ». Anche per la musica si tratta non già di limitazione di mezzi in senso assoluto ma di adattamento di essi. La parola adattamento è brutta ma presa nel significato primitivo di rendere atta una cosa a quella particolare funzione ha il suo peso e il suo valore e per renderla atta, nel nostro caso, è necessario che essa si pieghi ad un linguaggio che per molti aspetti appare nuovo.

E' ben difficile, soprattutto per la musica, fissare entro certi limiti, ed in un certo senso catalogare, i vari generi anche se la nomenclatura (classica romantica impressionistica verista neoclassica dodecafonica atonale politonale poliritmica e chi piú ne ha piú ne metta) è abbastanza ricca di sfumature. Ma ciò che conta almeno nel nostro caso non è già di classificarla ma di renderla atta appunto alla nuova funzione imposta da un nuovo stile cinematografico.

Quale musica sarà essa? Quali i mezzi, le forme, gli strumenti, il gioco dei timbri, delle percussioni, degli incisi, delle pause? E quale il suo particolare carattere, la sua essenza, il suo smalto quasi? A tutte queste domande può rispondere solo chi abbia il dono non comune di poterla scrivere. Ma a queste domande si può anche rispondere in sede

tecnica ponendo altrettanti problemi che tuttavia non possono avere la loro piena soluzione che in sede artistica.

Quale musica sarà? Quella che senza rinunciare alle sue esigenze formali e di sviluppo tematico si identificherà con il moto, l'azione, la vita del mondo visivo, dilatandolo con le sue infinite risonanze. Quali i mezzi, le forme, gli strumenti? Quelli che un gesto, un fatto, una meditazione, una sequenza impongono. Quale il gioco dei timbri, delle percussioni, degli incisi, delle pause? Qui si entra in un campo squisitamente tecnico che diviene artistico solo in funzione di significazioni non soltanto visive ma introspettive.

A parte il fatto, del resto a tutti noto e comune a tutta la musica da film, della particolare potenza di incisione sulla colonna sonora di taluni istrumenti e viceversa, e del conseguente problema di equilibrio che si impone nell'impasto dei timbri, restano pure tanti altri problemi che non possono essere risolti che in sede di « scrittura » cinematografica, vera e propria. Problemi che se pure tecnici, incidono sullo stile o se meglio volete sul carattere particolare che questa musica deve avere se vuole assolvere pienamente il suo compito.

Ma a noi basti, non dovendo dettare un metodo, il che sarebbe assurdo ed in ogni caso non certo da noi, sulla scrittura della musica da film neorealista, porre le domande se una tale scrittura esiste, se risponde al suo scopo e soprattutto se ha in sé caratteri cosí peculiari da distinguerla dall'altra musica.

Nulla di piú vero della definizione, per la musica in genere, di linguaggio universale. Ma questa bellissima qualità dell'essere universale non può castigarla fino al punto da farla divenire (e qui parliamo del caso cinematografico) qualche cosa di « bon à tout faire ». Dal suddividerla per « stili » al farne una cosa senza volto, ci corre. E se mai la musica da film ha avuto bisogno di un volto questo è nel caso della forma neorealista. Non già perché essa deve essere « vera » ossia attuale all'atto, al gesto, al conflitto sotterraneo del dramma natura-uomo, il quale oltre l'atto, il gesto, il conflitto deve avere la possibilità di « liberarsi » attraverso la voce e cioè il suono, ma perché volta a volta una placida campagna, una tormentata petraia, una notte lunare, un mare in tempesta, una casetta serena, un groviglio di case di cemento armato, pongono gli imperativi della terza dimensione, dell'atmosfera, dell'aria, del mistero di quella natura; ed altrettanti ne pongono uno sguardo, un gesto, una pausa di immobilità.

E se vogliamo proprio parlare di stile esso deriva tutto dalla scelta sapiente dei mezzi espressivi piú che dalle idee musicali vere e proprie. Mezzi che volta a volta possono essere come s'è detto i piú vari ed i piú opposti; ma che in quanto ad idee dovranno rifarsi pur sempre a quelle visive trasferite sul piano musicale con risultati quasi visivi. Il neorealismo nella musica da film sta in fondo tutto qui. Ed è chiaro che se non si possono fissare regole di stile, si può benissimo intendere quali particolari colori debba avere la tavolozza strumentale dal punto di vista dei timbri e cioè del colore, e da quello dei ritmi e cioè delle

pulsazioni. La tavolozza moderna offre ad un compositore accorto e sensibile una infinita gamma di combinazioni. Il segreto sta nel saperle impiegare al momento giusto e con fedeltà al testo visivo. Perché, ripetiamo ancora una volta, nel film neorealista non si tratta già di « riprendere » un ambiente ed un fatto e perciò per la musica di commentare quel momento e quella azione, ma di « vedere » e cioè cogliere l'essenza e interpretare gli aspetti interiori rivelandoli con « realtà », e perciò, per la musica, di dilatarli nella dimensione del suono con « realtà » sonore senza svisarne l'essenza. Può sembrare un giuoco di parole ed è invece un gioco di sensibilità. E forse tutto quanto abbiamo detto e che non pretendiamo abbia risposto esaurientemente all'interrogativo né tanto meno che abbia posto le basi estetiche e tecniche per realizzare questo nuovo stile, rimarrebbe allo stato della semplice e forse non sempre persuasiva dissertazione, ove già non esistessero esempi di musica del genere, taluni dei quali sono piú che probanti per rendere affermativa la nostra risposta.

Con il film neorealista è dunque nato veramente un nuovo genere se non proprio un nuovo stile musicale cinematografico. Che sia quello e soltanto quello sarebbe ben difficile dimostrare giacché in musica, in tutta la musica in genere, permane sempre l'enigma di ciò che essa dice. Si sa che a ciascuno di noi una data musica può dire in un certo ordine di espressione cose diversissime se non addirittura opposte. Ma questa musica da film, per i suoi stretti riferimenti alla visione dice, o per lo meno dovrebbe dire, la stessa cosa per tutti: e dunque avere un particolare carattere come ha un particolare compito, e parlare lo stesso linguaggio per tutti. Un linguaggio di immagini sonore che restino impresse nel nostro animo in luogo di quelle che si stemperano e si dileguano sullo schermo.

E il passaggio, il vero passaggio di stile, o se meglio credete, la novità dovrebbe consistere in questo solo: nel passaggio dallo stato di commento musicale a quello di rappresentazione musicale. Qualche cosa che non è piú fuori dell'azione natura-uomo ma è dentro; qualche cosa che la integri e non l'accompagni e ne scaturisca quasi invece come una nuova dimensione rappresentativa fedele a tutte le « realtà »: quelle cinematografiche e quelle musicali.

Fernando Ludovico Lunghi

Il film musicale

Il film a soggetto è un racconto in sintesi espresso per immagini. Tale racconto, nel film muto, si svolgeva nel silenzio. Per coprire il silenzio irreale in cui si movevano i personaggi si ricorse alla musica. In pratica la musica accompagnò l'intero spettacolo divenendone — sia pure attraverso l'umile voce di un pianoforte — il linguaggio psicologico. Con l'avvento del sonoro il silenzio fu riempito dai dialoghi e dai rumori insiti nella realtà del racconto ma la musica rimase. E non solamente continuò ad essere linguaggio psicologico con ben altri mezzi ma divenne la realistica vibrazione dei suoni e del canto figurati sulla scena. In tali casi la musica riassunse tutta la sua autonomia e la scena ne dovette seguire il ritmo. E poiché la musica, all'opposto del film, non racconta per sintesi ma racconta per analisi (musica sinfonica) o si attarda ad esprimere sentimenti divenuti immobili (stasi = lirismo) il racconto che si svolgeva sullo schermo dovette arrestarsi ad ogni intervento della musica autonoma. Ne nacque un film a carattere particolare con particolare finalità: il film musicale. Il film musicale si divide in:

1) film girati parzialmente su colonna musica;
2) film girati totalmente su colonna musica;

Appartengono alla prima divisione:

A) il film rivista di cui le scene musicali a carattere gaio si figurano svolte su di un palcoscenico reale o immaginario;

B) il film operetta di cui il frequente trapasso dal « parlato » al « cantato » non trova giustificazione nel racconto;

C) il film non altrimenti detto « musicale » in cui l'esecuzione di brani d'opera, sinfonici, da camera o da salotto sono giustificati dal racconto.

Appartengono alla seconda divisione:

D) il film opera e cioè la trasposizione sullo schermo di un intero melodramma o di un sunto di esso;

E) il cartone animato (in cui però — dato il carattere e i mezzi particolari del racconto — non vi è rallentamento o arresto in rapporto alla musica).

La necessità di raccontare in sintesi nel film è tanto imperiosa che gli arresti o i rallentamenti di ritmo sono tollerabili solamente se si sostituisca all'interesse visivo dominante un immediato interesse audi-

tivo. E l'interesse auditivo delle vaste platee a cui si rivolge il film non si esercita se non sulle musiche di larghissima assicurata popolarità o sulle forme della musica detta « leggera » (canzoni e balli) destinate a divenire rapidamente popolari. Per questa ragione non si è mai prodotto un film musicale con musica sinfonica o lirica nuova.

Abbiamo detto che la musica racconta per analisi o si attarda ad esprimere sentimenti divenuti immobili. Nei film girati parzialmente su colonna musica, la musica arresta sempre l'azione salvo il particolare accorgimento di girare sulla musica sequenze narrative mute.

Nei film invece girati totalmente su colonna musica (film opera) non avendosi sequenze libere dalla musica non si ha mai racconto cinematografico in sintesi bensí un alternarsi di ritmi lenti e arresti. Questi due momenti corrispondono ai due momenti del melodramma: recitativo e aria. E' noto che nel recitativo il personaggio agisce e nell'aria si arresta per esprimere sentimenti divenuti immobili. E poiché il recitativo cantato si traduce, in quanto musica, in ritmo cinematografico rallentato ed è per di piú la parte antipopolare dell'opera, si è ben presto giunti alla necessità di conservare nel film-opera le sole gemme del melodramma popolare e cioè le romanze. Cosí si spiega la ricerca di nuove formule quali l'impiego del « narratore » che riassume e dilata all'occorrenza il recitativo in ampie sequenze illustrative: l'impiego del dialogo o l'uso della parola scritta (diarii, lettere, ecc.). Nonostante tali lodevoli sforzi la formula del film opera non è ancora definitiva laddove gli altri film musicali hanno trovato sin dal loro apparire lo schema chiaro.

In conclusione il film musicale, pur essendo un pregevole spettacolo, non è piú film e non è ancora spettacolo musicale. Le possibilità di uno spettacolo musicale cinematografico sono forse riservate al cartone animato.

Alessandro Cicognini

La musica nel disegno animato

Cominciare col sostenere di nuovo la validità o meno della musica al servizio del film è tema — oltre che ovvio — tale da portarci al di fuori dell'argomento che ci siamo prefissi di trattare. Eppure, anche se il compositore sarà sempre, e legittimamente, un vivace assertore della musica del film, per parecchie ragioni che variano dai fini pratici del mestiere (e in ciò è d'accordo anche Strawinsky) al « sentire » musicalmente una « situazione » cinematografica, ci sembra opportuno vagliare, anzitutto, per avviare meglio il nostro discorso, la funzionalità dell'apporto sonoro nel cinema, prima di affrontare, piú propriamente, il tema della musica per il disegno animato.

Mi trovavo una sera (il ricordo personale mi sembra che possa risultare utile alle mie argomentazioni) ad assistere con gli allievi del Corso di Musica Cinematografica della Accademia Musicale Chigiana alla proiezione di un *western* dal montaggio conciso e dalla narrazione quanto mai spedita e senza pause — si trattava di *Cielo giallo* di William A. Welman— e notavo con piacere come lo svolgersi dell'azione non comportasse mai neppure un semplice asterisco musicale: soltanto l'immancabile « duetto » fra i due protagonisti era sottolineato da un « solo » in sordina di viola, brevissimo e quanto mai poetico. Quindi a parte l'inizio e il finale, della solita marca *western*, il commento si riduceva si e no a poco piú di quaranta secondi di musica. Orbene, in quel gruppo di film, favoritimi dagli esercenti locali per le pratiche esercitazioni del corso (simpaticamente inserito dal Conte Chigi nel quadro della tradizionale manifestazione della Accademia senese) il commento di *Cielo giallo* mi parve sicuramente il migliore, e, quel che sorprende di piú, parve interessante anche agli allievi e uditori, alcuni dei quali, presi dal racconto e dalla concisione dell'azione, non avevano bene avvertito che, in definitiva, in quel film mancava proprio la musica!

Dovremo, con questo esempio, sostenere che debba essere bandita la musica dal film? Troppe citazioni ci vengono alla memoria in favor d'essa, perché una dimostrazione contraria risulti del tutto inutile; anche se l'arte cinematografica, cosí giovane e pur ricca di tante e tali documentazioni per esser chiamata tale, ha ormai, come il melodramma dei tempi passati, portato alla istituzione di certi « clichés » che fanno parte del bagaglio di ogni musicista che « sente » il cinema come una

volta « sentiva » il teatro d'opera. A ciò, è vero, si arriva per colpa della fretta con cui il musicista è costretto a lavorare (poiché rari sono gli esempi di collaborazioni come quella che risulta fra Eisenstein e Prokofiev in *Aleksander Nevskij*) ed anche a causa della promiscuità dei soggetti che obbligano il compositore ad una duttilità fuori misura, facendolo volare, attraverso pochi fotogrammi, da un polo all'altro dello spazio e del tempo; ed ancora, si deve al brusco passaggio da film, rari questi purtroppo, di alti intendimenti artistici, a pellicole che richiedono null'altro che sfoggi, piú o meno brillanti, di mestiere di seconda mano. Basti pensare all'immancabile oboe nella « scena patetica », o al quasi obbligato accordo di quattro tromboni per lo « stupore », che hanno creato, dunque, cifre e formule fisse della funzionalità musicale nel cinema. Ciò è tanto vero anche perché certi strumenti a interpretazione immediata, come il pianoforte — nella sua tecnica espressiva di natura essenzialmente polifonica — male si adattano per un sincrono, mentre invece diventano molto adeguati come *leit-motif* per gli asincroni. E a questo riguardo va ricordato, ad esempio, *Il terzo uomo,* dove il funerale è sottolineato da un motivo in tempo di valzer, piú o meno accettabile, ma che ha elettrizzato le folle, piú per la novità dello strumento — se si vuole — che per la validità artistica e originalità della musica, tipicamente e tradizionalmente viennese.

La musica per film, dunque — e questa è la prima conclusione che possiamo trarre dalla nostra premessa — *serve il film* (anche se trattasi di assolvere precise funzioni, come negli asincroni). Il musicista è chiamato a completare, non — il piú delle volte — a collaborare alla creazione cinematografica in sede di previsione del piano artistico del film (cioè, la sceneggiatura). Non voglio, con ciò, affermare che questa sia una condizione indispensabile del lavoro del musicista cinematografico; non intendo, con tale rilievo, che constatare il genere di lavoro che si richiede quasi sempre al musicista cinematografico, oggi. Ma vediamo, invece, la parte che ha la musica nel disegno animato. Di regola, essa *non serve il film;* è il disegno animato, piuttosto, che se ne serve. L'ideatore del disegno animato da realizzare (il coreografo, direi quasi) raccoglie la sua schiera di aiuti e con essi discute i cosiddetti disegni chiave (*keydrawings*) che debbono illustrare la musica *precedentemente scelta.*

Il musicista dei film comuni non ha che da studiare il « libretto » e inserirvi o apporvi le proprie annotazioni musicali e asterischi, che di volta in volta possono diventare « guida » o « complemento » dell'azione. Nel disegno animato, al contrario, si procede come nel « balletto ». La coreografia di « Bolero » nasce sui ritmi di Ravel; e altrettanto avviene per i brani di *Fantasia* e *Saludos amigos,* di *Make Mine Music* e *Tre Caballeros,* che, passando con estrema libertà e magari senza riguardo da una musica di Ponchielli a una *samba;* da Prokofiev a uno *swing,* mentre i canadesi *Cadet Rousselle* e *Fiddle-De-Dee* fanno appello a motivi popolari, e si raccolgono, appunto, nella serie delle « Chan-

sons Populaires ». V'è anche il caso, come è avvenuto nella italiana *Rosa di Bagdad* di Domeneghini, musica di Pick Mangiagalli, che la fiaba abbia bisogno di canti e romanze, che quasi si inseriscono nella azione come parti a sé stanti; ma allora non si tratta piú di « balletto ». Il testo torna ad essere « libretto », e il musicista vi lavora come a un melodramma fiabesco, disegnato per lo schermo. La musica può avervi un valore al di fuori del film, non come musica nata per un disegno animato. Essa ha servito il film, non l'ha fatto nascere. Ha rinunciato al posto che la musica occupa nella nascita del disegno animato (come anche di certi documentari, specialmente quelli sull'arte, nei quali molti documentaristi — per esempio lo scomparso Pasinetti — fanno uso di brani musicali già scritti, e vi costruiscono i propri brevi film. Cito ad esempio i « Tre tempi Veneziani » di Malipiero. Ed anche qui il regista compone le proprie immagini come un coreografo crea il suo balletto).

L'esempio tipico della parte che la musica assume nel disegno animato mi pare che sia dato dai maggiori film di Walt Disney, e di quelli canadesi delle « Chansons Populaires ». Si veda *Fantasia* di Disney, commento di Deems Taylor alla musica di Beethoven (« Sinfonia pastorale »), di Igor Stravinskij (« Sacre du printemps »), di Bach (« Toccata e fuga »), di Tchaikovsky (« Lo schiaccianoci »), di Ponchielli (« Danza delle ore »), di Paul Dukas (« L'apprendista stregone »), di Mussorgski (« Una notte sul Monte Calvo ») e di Schubert (« Ave Maria »). L'esecuzione è di Leopold Stokowski. In questo e nei molti altri del genere che sono seguiti (*Saludos amigos, Mike Mine Music, Tre Cabelleros*, ecc.) non si è voluto che rendere visiva una musica già esistente, dando spesso risultati di una assoluta novità, e comunque capaci di aprire veramente una nuova strada nel connubio « musica-immagini ». Di *Fantasia,* la parte piú spiritosa e geniale mi sembrò quella introduttiva, generata come visione del puro suono, sulla colonna sonora. In quei disegni astratti di musica che non era vera musica ma un complesso di « assaggi di suoni », come « assaggi di colori », il disegno disneyano non si serviva piú, alla fine, degli sforzi eroici o grotteschi di Topolino, o di Paperino, o dei Porcellini, ma di linee astratte, mentre il commento faceva appello alla diversità timbrico-emotiva degli strumenti. In *Saludos amigos,* successivamente, troviamo — nella stessa direzione — un esempio non meno efficace. Le chiazze di colore, appena accenate, si trasformano dietro la guida della musica, quasi per un incanto orientale, in fiori, e stelle, e animali. E' il calore della musica che crescendo inturgida colori, e diminuendo fà impallidire forme e ritmi.

Che ciò fosse stato visto, in sede teorica, da altri artisti, e precisamente da quei futuristi italiani che firmarono il Manifesto sul Cinema di Marinetti, mi pare un titolo d'onore di piú che va ascritto alla genialità italiana. L'osservazione è stata fatta in un articolo su Critica cinematografica (1947, n. 7), intitolato « Forme pure del Fono film », da un acuto scrittore di problemi cinematografici, Mario Verdone, il quale,

rilevate anche talune interessanti e antiveggenti pagine di Ricciotto Canudo sui problemi della musica e del cinema (« la musica sarà il grande crogiuolo di tutti i ritmi individuali », « l'umanità fonderà nella musica i ritmi innumerevoli delle sue vibrazioni », « un nuovo sogno del meraviglioso imposto dalla scienza ispirerà i maestri d'arte di domani » 1906-1908), suggerisce la lettura del manifesto marinettiano, per la comprensione di *Fantasia*. Leggiamo anche noi:

« Il cinema futurista crea la *Sinfonia poliespressiva* che già da un anno noi annunciavamo nel nostro manifesto « Pesi mezzi e misure del genio artistico ». Nel film futurista entreranno come mezzi di espressione gli elementi piú svariati: dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti. Esso sarà insomma pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata...

I nostri film saranno: *Analogie cinematografate* usando la realtà direttamente come uno dei due elementi dell'analogia. Esempio: se vorremo esprimere lo stato angoscioso di un nostro protagonista, invece di descriverlo nelle sue varie fasi di dolore daremo un'equivalente impressione con lo spettacolo di una montagna frastagliata e cavernosa. I monti, i piani, i boschi, le città; le folle, gli eserciti, le squadre, gli aeroplani, saranno spesso le nostre parole formidabilmente espressive. L'universo sarà il nostro vocabolario. Esempio: vogliamo dare una sensazione di stramba allegoria: rappresentiamo un drappello di seggiole che vola scherzando attorno ad un enorme attacapanni sinché si decidono ad attaccarvisi... (E saranno): *Ricerche spirituali cinematografate* (dissonanze, accordi, sinfonie di gesti, fatti, colori, linee, ecc.)... *Drammi di oggetti cinematografati* (oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, civilizzati, danzanti)... *Risse e matrimoni di smorfie* e... *Ricostruzioni irreali del corpo umano cinematografate*... *Equivalenze lineari, plastiche, cromatiche,* ecc. di uomini, donne, avvenimenti, pensieri, musiche, sentimenti, pesi, odori, rumori, cinematografati... Scomponiamo e ricomponiamo cosí l'universo secondo i nostri meravigliosi capricci ».

E rileva il Verdone, nel suo commento: « Dopo aver riletto questo schema non si può non riconoscere la logica di certe anticipazioni del manifesto, che pare abbiano trovata la loro vera attuazione in *Fantasia* di Walt Disney; ma anche nella biografia di Pedro, l'aeroplanino di *Saludos amigos*; nella ricostruzione del corpo umano in *Defense against invasion* dove le vene e le arterie sono diventate strade, e i globuli rossi e bianchi, soldati che vanno in *motor-car*, in *pullmann*, in *jeep*. Né dimenticare il drappello delle scope, le equivalenze lineari e cromatiche dei suoni, la montagna cavernosa di Aconcagua o di Monte Calvo, « la musica che diventa disegno e il colore che diventa musica », come Disney preannuncia all'inizio di *Fantasia*, il vocabolario dell'universo che si esplica durante i brani ispirati a Bach o Strawinsky nello stesso

film; le sinfonie di gesti negli archetti che diventano insieme puro segno e puro suono. *Fantasia,* conclude l'articolista, deve alle idee promosse da Canudo e Marinetti perlomeno quanto a Eggeling di *Sinfonia verticale* e *orizzontale,* che per primo utilizzò il cinema per esprimere il movimento ritmico delle forme pure, e a Fischinger, che realizzò le visualizzazioni dell'*Apprenti sorcier* di Dukas ».

L'analogia, già proposta, « disegno animato-balletto », appare anche piú giustificata quando si ravvisino le vere origini dello spettacolo cinematografico,, il quale non nasce al Salone Indiano del Boulevard des Capucines che come ripresa naturalistica di attualità, mentre nel mondo della fantasia si è già da tempo introdotto. Si ricordi quel brano della *Marsigliese* di Jean Renoir in cui ci viene mostrato un pubblico aristocratico dei tempi della Rivoluzione francese che assiste a uno spettacolo di « ombre cinesi ». Qui è la vera origine del disegno animato, che poi si può far risalire a migliaia di anni avanti: alle ombre della caverna del « Gorgia » di Platone, e a quelle giavanesi e cinesi che sono una caratteristica del primitivo spettacolo asiatico. Queste rappresentazioni non si immaginano, se europee, senza il ritmo di un'orchestra, e se orientali senza movimenti che trovino la loro cadenza su un tamburo che batte o su una cantilena che si modula. E quando Emile Reynaud presenta il suo Teatro Ottico, nel 1892, sono ancora personaggi come Arlecchino e Colombina, o come la cavallerizza e l'acrobata, che si muovono ritmicamente, e persino cantano deliziose strofette su musiche appositamente scritte. La musica sincronizzata, dunque, ha già il suo posto nello spettacolo cinematografico. Da Lumière al 1928, salvo i frequenti casi del genere di *Cabiria* (con esecuzione di musiche di Pizzetti) essa sarà relegata sul pianoforte d'una commentatrice situata sotto lo schermo, anche se si tratterà dei calligrafismi di Emilio Cohl, i quali, anch'essi, hanno un posto nella anticipazione dei film disneyani (si pensi a quella matita che crea il racconto, cosí come avviene in *Saludos amigos* o in *Make Mine Music*).

Nei personaggi che il disegno animato presenta in questi esempi, v'è il mondo del « balletto » anche se si considerino a parte, uno per uno. Il « balletto », in definitiva si vale di tipi fissi: di pagliacci e di maghi, di Petrushka e di Coppelius, di servette e soldatini che ricordano le marionette e le maschere; e altrettanto si può parlare di maschere nel disegno animato: con Reynaud addirittura di Arlecchino e Colombina, come abbiamo visto; con Emile Cohl di ufficiali spacconi, simili al Capitano Spaventa o agli spadaccini dei Capricci di Callot (che ritroviamo anche in Cadet Rousselle); e presso Disney e Fleischer di gnomi e ingenui topolini, di cenerentole e belle addormentate, di orchi e di streghe: tipi fissi che sono propri del teatro popolare e marionettistico, e della novellistica popolare. Ma che altro sono i disegni animati se non « corrierini dei piccoli » in movimento? E le avventure di tali maschere, che cosa se non le stesse avventure della commedia dell'arte, espresse con tecniche avvedute, ma con uno spirito bonario e ingenuo che conquistano anche noi grandi?

« Gli attori dei disegni animati — scrive E. G. Margadonna in *Cinema, ieri e oggi* — sono creature senza sesso, astratte come le idee, come i numeri. Scevre d'ogni attributo carnale, non sono vanitose, non pretendono stipendi di sei o piú cifre, non flirtano, non divorziano, non esasperano i desideri e le illusioni degli spettatori; sono pure, innocue, innocenti, disponibili come le parole, come le lettere dell'alfabeto. ...Vivono soltanto sullo schermo, dove le loro vicende sollecitano la nostra fantasia, spalancandole dinanzi panorami di assurdi e festosi paradisi e, mentre scroscia il riso, lo squillante riso dell'infanzia, esse compiono per conto nostro delicate e raffinate vendette contro la logica, contro il senso comune, contro la stessa realtà prestabilita dalla Provvidenza al cominciamento di tutte le cose. ...Rappresentano quindi il modello ideale dell'attore... ». Ho riportato questo brano perché mi sembra giovare a una delle conclusioni con cui vorrei chiudere questo mio scritto: non soltanto l'attore del disegno animato è l'attore ideale (e altrettanto si potrebbe dire per la scenografia e il costume e altro ancora) ma lo stesso disegno animato, per noi musicisti, potrebbe essere il film ideale. Nelle comuni pellicole il regista è come un teatrante, nel senso di creatore e coordinatore di un complesso spettacolo composto di elementi auditivi e visivi, che deve costringere attori e cose, spazi e tempi, nell'unità della sua espressione: qui la musica non ha piú importanza d'un elemento umano o statico. Nel disegno animato le distanze fra musicista e direttore vengono a cadere. La musica all'inizio della lavorazione del film, è stata già *scelta*: il resto vien dopo.

Se è legittimo riconoscere nel cinema la fusione di tutte le arti, questa fusione nel disegno animato è anche piú propria, perché, per quel ché riguarda gli elementi visivi, viene ad essere opera di un solo. Si può immaginare, per il futuro, che sarà un pittore come Bruegel a creare i propri film, come ieri dipingeva le proprie tele, modulandoli, come nei brani di *Fantasia* o delle « Chansons populaires », sui ritmi di una musica. Ma questa musica nascerà da una intima collaborazione, anzitutto d'origine spirituale, fra compositore e pittore, sposando gli ideali artistici di entrambi e rapportando le accentuazioni focali delle espressioni musicale e pittorica ad uno stesso denominatore. Osservati da questo punto di vista strettamente musicale, che non vuol essere causticamente polemico, i film come *Saludos amigos* e *Make Mine Music* si riducono a una brillante premessa per il futuro, piú che a una constatazione di dati di fatto numerosi e ripetuti. Il repertorio per ora si riduce a poche opere e a pochi nomi; ma questi esempi non escludono che sia proprio il disegno animato (cosí ignorato dai libri di estetica cinematografica) a darci per l'avvenire — almeno in sede teorica — una delle fonti piú aperte per l'ispirazione del musicista cinematografico.

Francesco Lavagnino

La musica nel documentario

Domanda abituale e generica: — esistono differenze fondamentali tra musica per film a lungo metraggio e musica per documentario? — Sarei tentato di rispondere negativamente, se non mi accorgessi di generalizzare a mia volta, su di un presupposto quanto mai ottimistico: che i film e i documentari siano da considerare in blocco sul piano dell'Arte, e che i musicisti chiamati a musicarli siano tutti... Artisti e perfettamente padroni della tecnica del sonoro. E' doveroso perciò lasciare insoluto il problema, limitandosi a considerare in quali aspetti ideali e tecnici, nei riguardi del sonoro, il documentario differisca dal film.

* * *

Tema obbligato, per chi musichi un film-lungometraggio, è il dramma, cioè l'uomo. Per chi musichi un documentario, il tema è invece spesso « al di sopra o al di sotto » dell'uomo: la natura, l'opera d'arte, la storia, l'animale, la cosa. A volte, il documentario sceglie l'uomo a suo tema, ma allora, per lo piú, lo esonera da una dichiarata funzione drammatica, e si limita a « documentarne » una data attività, un dato costume. In ogni caso, comunque, il musicista « parte male », vede cioè che tra la sua musica e l'ascoltatore non vi sarà quel potente intermediario ch'è, nel lungometraggio, la visione di fatti drammatici, e perciò, convenzionalmente, musicali.

* * *

Nonostante quanto già detto, non esiste per me documentario di medio livello che non sia « musicale », a condizione che il musicista prometta a se stesso di non restare mai inerte, di non abbandonarsi mai alla musica « generica ». Questa musica rinunziataria declassa immediatamente il documentario intero, e fa desiderare d'ascoltar lo speaker sul molto piú nobile sfondo del silenzio o, tutt'al piú, dei rumori.

La musica del documentario deve, a mio avviso, nascere da un programma esatto, conseguente ad una chiara classificazione del documentario stesso.

* * *

Quando il tema è « al di sotto dell'uomo » penso che il musicista debba anzitutto cercare attentamente i pretesti per *innalzare* la musica a livello di dramma, portando cosí a compiutezza di espressione l'opera inconscia o consapevole del regista.

Un esempio: nel documentario INCOM « Dono dei boschi » mi trovai a dover musicare una scena dedicata alla « sminuzzatrice ». E' questa una tremenda macchina che afferra i tronchi d'albero e li riduce in pezzettini minuscoli. Si vedevano i tronchi entrare in una specie di imbuto e lentamente scomparirvi dentro, dibattendosi come forsennati. Ottenni che su questa scena non vi fosse speaker, e la musicai con « urla disperate » di tutta l'orchestra, con effetto d'insieme terrificante.

Ma spesso il documentario « su cose » non offre pretesti per la tragedia né per la lirica né per la commedia. S'impongono allora soluzioni musicali piú raffinate, piú astratte, basate sul ritmo o sul timbro o perfino sulla dialettica di temi dedicati a questo o a quell'oggetto. E poiché i documentari di tal genere sono per lo piú impostati, per la parte visiva, sugli elementi piú classici dello stile cinematografico: ritmo, montaggio, tono fotografico, ecc., il musicista attento può trovarvi un'ottima guida per scrivere un pezzo di musica che può dirsi pura per il suo superare il fatto drammatico, ma che è cinematografia al cento per cento per la sua aderenza agli elementi stilistici del visivo.

* * *

Vi sono poi documentari, e molti, (perché, oh paradosso, costano poco) il cui tema è altissimo, « al di sopra dell'uomo ». Penso alla vasta produzione avvenuta o in atto su grandi opere di pittura scultura e architettura. Innegabilmente il musicista che accetta di musicare un documentario su Piero della Francesca o sui Musei Vaticani o sul Palazzo della Cancelleria compie un atto di presunzione che non si sa come giudicare. Si pensi alla responsabilità ch'egli si assume nello scrivere la musica *dei titoli* per documentari di tal genere, la musica che cioè « riassume l'argomento » !

Ammettiamo che il senso morale dei musicisti lasci in campo solo quelli che onestamente sentano in sé la forza di affrontare il compito. Resta un altro problema: quello del linguaggio musicale. Il musicista Artista, che dovrebbe come tale impegnarsi al mille per mille nello scrivere musica autenticamente « sua », non sarà d'altra parte libero d'abbandonarsi alle piú profonde sollecitazioni del suo temperamento stilistico, ma dovrà creare con quella *spontaneità controllata* a cui è obbligato dal rispetto stesso delle opere che egli commenterà. Suo primo dovere, infatti, sarà sempre quello di « aiutare » con la sua musica l'eterogeneo pubblico del cinema a comprendere, a sentire l'Arte.

* * *

Un argomento tecnico: lo speaker. Quando il musicista *dopo il mixage* è triste perché buona parte del suo lavoro (a volte proprio la miglior parte) è andata praticamente perduta perché schiacciata e mortificata dallo speaker che le si è sovrapposto, bisogna pensare ad una immaturità cinematografica del musicista stesso, o ad una non avvenuta collaborazione tra lui ed il regista. Dirò anzi che molto piú giusto e « tecnico » sarebbe il disappunto del musicista se nel mixage lo speaker avesse taciuto là dov'era stabilito che parlasse. Insomma, lo speaker non deve essere considerato una calamità per la musica. Egli è un elemento fondamentale del documentario (salvo i rari casi di sua completa assenza, esageratamente agognati da molti musicisti), e tutti gli elementi del sonoro debbono tener conto delle sue presenze e dei suoi silenzi.

Nei riguardi dell'orchestra, il volume della voce si può paragonare grosso modo a quello di un violoncello solista in ascolto diretto, voglio dire che « l'orchestrazione per speaker » dovrebbe permettere il chiaro ascolto d'un violoncello solista, a meno che non si cerchi l'effetto di una musica orchestrata piú pesantemente e volutamente soffocata, quasi eco di se stessa. Sembrerà scarso il grado di udibilità che, nei riguardi dell'orchestra, stabilisco per lo speaker, scarso sopratutto in rapporto alle modulazioni che egli incide sulla colonna sonora, comodamente paragonabili a quelle di quattro corni e tre tromboni insieme. Ma, oltre la necessità di soddisfare lo psicofisico bisogno iniziale di « primo piano sonoro » nei riguardi dello speaker da parte dello spettatore, bisogna tener conto d'una caratteristica tutta propria dello speaker: la sua invisibilità. E' evidente che nel film-lungometraggio il parlato è piú « vicino » all'ascoltatore, il quale « vede » i movimenti della bocca dell'attore ed i suoi gesti, e viene in tal modo aiutato nella comprensione. Nel documentario abbiamo invece un rapporto voce-musica piú vicino a quello del dramma o oratorio radiofonico, in molti suoi aspetti.

Quanto all'essenza, agli elementi organici della « musica per speaker » io penso che possa essere di due tipi: musica di puro sostegno alla voce, semplice accompagnamento di recitativo moderno, che si giovi anche di pedali ritmici o armonici, o musica effettivamente *convivente* che solo l'intuito e l'esperienza possono di volta in volta aiutare a realizzare. Una musica che s'illumini e prenda forza espressiva solo se sottoposta alla voce. Un po' quello che accade in teatro col procedimento della *luce nera*: determinati oggetti, verniciati in un dato modo, diventano brillantissimi alla vista solo nell'oscurità, perché illuminati da speciali lampade i cui raggi non hanno effetto su ciò che non sia verniciato.

* * *

Commentare musicalmente un documentario significa, nella maggior parte dei casi scrivere dieci minuti *consecutivi* di musica. Nel lungometraggio sono piuttosto rari i brani di tale lunghezza, ed è per questo che il documentario è per il musicista un particolare problema di forma. E' ovvio che una musica scritta a casaccio, giustificata solo dal diverso carattere delle varie sequenze, dia nel suo complesso una impressione di debolezza, di non collaborazione allo scopo primo di ogni documentario: l'unità.

Il regista intelligente considera sempre la musica un fortissimo coefficiente d'unità; condizione principale perché la partitura arrivi a tanto è che sia « unita » per suo conto. Il tema con variazioni ed il rondò sono due forme notevolmente « documentaristiche ». Il difficile è adottarle senza rigidezza, occultando cioè con ingegnosa disinvoltura i piccoli squilibri metrici che inevitabilmente derivano dalla variabile lunghezza delle sequenze visive, sempre maggiore o minore del necessario nei riguardi del discorso musicale (salvo rari fortunatissimi casi). Non è detto però che non si possa scrivere un ottimo commento seguendo una tendenza particolare di molta musica contemporanea: l'autogerminazione spontanea dei periodi e degli elementi.

Come per la musica pura, questo è solo un problema di linea e di stile che, se raggiunti, distinguono dall'improvvisazione dilettantesca la musica viva e compiuta.

Raffaele Gervasio

★

La possibilità di sostituire, almeno parzialmente, una trama musicale ad un testo parlato associato a delle immagini cinematografiche, ha per ovvia condizione l'esistenza di una zona di interferenza tra le sfere delimitate dalle potenzialità significative della parola e della musica. Ora, se la proprietà caratteristica delle entità verbali è di essere investita di precisi significati conoscitivi, la virtú specifica dell'arte dei suoni è, al contrario, quella di essere priva di valori semantici definiti: quando la musica si mantiene nelle zone piú alte del proprio regno in quelle zone che per le altre arti costituiscono il limite agognato ma irraggiungibile della « pura musicalità » i suoi significati immaginifici esulano da qualsiasi possibilità di riferimento a particolari contingenze sentimentali ed escludono ogni allusione a determinati eventi od aspetti del mondo esterno.

Soltanto a prezzo di quest'astrazione da tutti i significati contingenti la musica può raggiungere la sua massima concretezza espressiva, ma, come dice cosí bene Thomas Mann nel suo *Doktor Faustus*, è appunto in questa possibilità di « dire tutto senza dire niente » che consiste il vantaggio della musica sulla univocità della parola.

E' vero però che soltanto a pochissimi compositori è stato dato di raggiungere i vertici dell'assoluto musicale: secondo la romantica espressione di Ferruccio Busoni « l'eterno sole musica » non riluce che in taluni « preludi e passi di transizione » di Giovanni Sebastiano Bach (1) e dell'ultimo Beethoven (2). Nella maggior parte delle opere della letteratura musicale, i discorsi sonori, in cambio di una maggiore o minore rinunzia alla sublime purezza espressiva acquistano non soltanto la facoltà di portare alla catarsi particolari stati e moti d'animo, ma si fanno spesso « pittura sonora » (*Tonmalerei,* come dicono i Tedeschi), sino a scendere a quelle regioni periferiche del mondo musicale, dove le qualità allusive dei suoni permettono di « descrivere » il fruscio del fogliame, il soffio del vento, il brontolio del tuono, lo sciacquio delle onde, ecc. Gli esempi di « Giuochi d'Acqua », di « Tempeste », di « Goccie di Pioggia », di « Battaglie » e delle piú svariate « Macchine » musicali abbondano. Se la musica, abdicando alle sue prerogative metafisiche, può acquistare dunque una, sia pur vaga, capacità di suggerire determinati fenomeni ed oggetti e diventare in una certa misura « linguaggio », la parola, dal canto suo, per virtú di nessi e accostamenti poetici, può trascendere la prosastica univocità e limitatezza significativa per tendere, come fu già detto, alla « musicalità » come ad un suo magico valore limite.

Senza arrivare dunque ad una vera e propria identificazione di valori verbali e musicali — poiché la parola non può mai diventare del tutto musicale, spogliandosi completamente della sua significatività conoscitiva, né la musica può acquistare la determinatezza significatrice della parola — si può parlare cionondimeno dell'esistenza di una zona di contatto tra le due sfere. Di conseguenza, in certe condizioni ed entro certi limiti, la musica potrà effettivamente sostituirsi allo speaker.

Naturalmente ciò non risulta possibile ogni qualvolta il « parlato » è chiamato a svolgere una funzione prettamente didascalica, come avviene in quei cortometraggi che offrono una documentazione su argomenti scientifici o di altro genere e ai quali conviene piú propriamente il nome di « documentari ».

(1) A questo proposito è assai significativo che l'unico brano che non ha offerto appigli alla « Fantasia » di Walt Disney è appunto la *Toccata e Fuga* di Bach. La presentazione dell'orchestra per la quale Disney si serve della *Toccata,* l'astratto giuoco di linee che egli associa alla *Fuga* non « traducono » certo niente del contenuto spirituale di quelle musiche; ma nella loro negatività rappresentativa, costituiscono in un certo senso un « meno peggio » rispetto ad altre « interpretazioni » che il fantasioso disegnatore avrebbe potuto tentare. Del resto *Fantasia* ci si presenta come un curioso banco di prova per il grado di *impurità* (se si può dire così senza essere fraintesi) delle altre musiche « interpretate » poiché la riuscita di queste interpretazioni appare condizionata alla presenza nelle varie partiture di elementi extramusicali e dalla carenza, più o meno grande, dell'*assoluto* musicale.

(2) A questi nomi si potrebbero aggiungere quelli di alcuni musicisti « moderni » quale lo stesso Busoni (autore della trascendentale *Fantasia Contrappuntistica*) e Schönberg: ma il discorso ci porterebbe troppo lontano.

In simili casi la funzione della musica deve essere limitata necessariamente a quella di uno sfondo sonoro destinato ad attenuare la secchezza dell'esposizione documentaria, a sottolineare eventualmente il ritmo delle immagini, a « trasfigurare » talvolta i rumori per ammorbidirne la crudezza realistica, oppure semplicemente a servire essa stessa da « rumore anestetico » per impedire che si verifichi l'effetto del silenzio. Nei cosidetti *film d'arte* invece, nei quali piú che di *informare* lo spettatore si tratta di evocare situazioni e « atmosfere » poetiche, di suscitare degli stati emotivi, la musica può spesso vantaggiosamente sostituirsi alla parola, sino ad arrivare in alcuni casi eccezionali alla integrale soppressione di quest'ultima.

Un simile caso estremo si verifica nella prima versione di *Ombre sulla Via Appia,* cortometraggio di Carlo Capriata, le cui successive fasi di elaborazione possono servire d'esemplificazione per quanto detto piú sopra sui possibili rapporti di integrazione (o, appunto, di sostituzione) tra parola e musica. L'intento del regista era di presentare gli avanzi dell'antica via consolare sotto diverse luci ed aspetti atti ad evocare alcune grandi epoche della storia che vi impressero le loro orme: classica antichità romana, medioevo cristiano, romanticismo moderno. La musica dei titoli s'incarica inoltre (senza l'ausilio delle immagini se si astrae dalla visione del lastricato che copre il vetusto fondo stradale e sul quale sono sovrimpressi i titoli) di alludere per mezzo di una calma cantilena pastorale, appena velata di malinconia, all'abbandono nel quale si trova oggi la millenaria strada e alla calma campagnola che l'avvolge. Il « corpo » del cortometraggio si divide in tre sequenze nettamente distinte, anzi contrastanti, corrispondenti alle tre epoche da evocare e le quali determinano altresí l'articolazione della musica in tre « tempi ».

In ognuna di queste sequenze immagini, parole e musica dovevano concorrere alla realizzazione del programma prefisso nella maniera seguente: nella sequenza « romana », caratterizzata fotograficamente dal plastico rilievo che, sotto un cielo coperto di grandi nubi bianche, ricevono le rovine monumentali che fiancheggiano l'*Appia antica*; lo *speaker* avrebbe letto un testo poetico celebrante il passaggio delle vittoriose legioni di Tito, la musica animando il tutto con una sommessa *Marcia-Inno.*

Nella sequenza « cristiana », che mostra sotto un cielo terso e in fotografie volutamente piatte, alcune umili chiesette ed edifici cristiani, il « parlato » doveva comprendere la lettura di un passo caratteristico per la lucida calma e profondità razionale del pensiero di San Tommaso, restando affidato al « commento musicale » il compito di sottolineare l'arcaica atmosfera religiosa per mezzo di temi gregorianeggianti (che sono d'obbligo in simili situazioni convenzionali) disposti canonicamente e in lieve sovrapposizione politonale che ne accentua il carattere di castigata asciuttezza.

La conclusiva sequenza « romantica » infine (cielo cupo, cipressi piegati dalla furia d'un temporale seguito da una uniforme e mesta piog-

gia) doveva essere dotata (a guisa di commento parlato) di una poesia del periodo *Sturm und Drang* di Goethe e di alcuni versi di Shelley, assumendosi la musica l'incarico di fornire, sebbene con contemporanei mezzi stilistici, una di quelle « tempeste » e « pioggie » musicali, care ai musicisti dell'ottocento e cosí caratteristiche per il gusto di quel secolo.

Missando le diverse colonne sonore ci si accorse però che i testi letterari e le musiche, tendendo in fondo ad esprimere con mezzi diversi cose analoghe, piú che rafforzarsi, si indebolivano a vicenda e che la musica da sola suggeriva con maggiore efficacia le varie « atmosfere » poetiche. Contentandosi dunque di suscitare nello spettatore delle « Stimmungen » (stati d'animo) e di mostrargli dei paesaggi senza precise indicazioni informative, il regista tolse lo *speaker* evitando con ciò quella sovrapposizione di recitazione e musica che risulta sempre fastidiosa, salvo il caso che la parola s'incorpori al discorso musicale, sciogliendosi in canto, o resti su di un piano completamente estraneo, come avviene nei documentari scientifici.

Comunque, volendo sfruttare il materiale a sua disposizione pure a scopi didattici, Capriata fece del suo cortometraggio una seconda versione, aggiungendovi uno *speaker* il quale però non « dice » dei testi poetici ma si limita ad esporre i principali dati storici riguardanti i luoghi e le cose le cui immagini passano sullo schermo: il *plus* di interesse documentario cosí ricavato comporta naturalmente una diminuzione compensatrice dell'efficacia emotiva.

* * *

L'impossibilità della musica di « significare » concretamente un oggetto o un fenomeno qualsiasi comporta un'eccezione nel senso che in via indiretta, non per virtú intrinseca, ma grazie ad associazioni per contiguità o di altro genere (1), una data forma sonora può suscitare nella mente di chi ascolta una determinata immagine o una certa idea. Cosí, per esempio, nel cortometraggio *Romantici a Venezia* di Luciano Emmer, la citazione della *Morte di Isotta,* che interrompe il *Notturno* chopiniano accompagnante la sequenza che evoca Musset e George Sand, è sufficiente per segnare l'inizio della sequenza wagneriana, sufficiente naturalmente per chi conosce il celebre brano e *sa* che il suo autore è Riccardo Wagner e in chi dunque, l'associazione tra il frammento musicale ascoltato ed il nome del suo autore dovrebbe prodursi quasi automaticamente. Per assicurarsi la comprensione di quanti sono incolti, il regista non ha fatto dire allo *speaker*: « adesso passiamo a Wagner » o qualcosa del genere che, dato il livello intellettuale del cortometraggio avrebbe stonato pleonasticamente, ma ha

(1) Nella *Beauté du Diable* di René Clair, i dialoghi tra Mefistofele e Lucifero comportano delle domande del primo e delle « risposte » unicamente musicali del secondo, in maniera che il tema di queste « risposte » resta associato, anzi s'identifica quasi col personaggio dell'Arcidiavolo, acquistando dunque quella specie di superstruttura significativa che caratterizza in fondo ogni *Leitmotiv.*

comunque aggiunto in sfuggente sovrimpressione, un discreto titoletto col nome del compositore. Anche nella parte che in questo stesso cortometraggio è dedicata a Lord Byron, la musica è chiamata a svolgere un compito tangenziale alle proprie facoltà: mentre l'azione cinematografica è bloccata dall'inquadratura immobile di un canaletto veneziano, un batterista suona sulla scatola di legno (in « crescendo e accelerando ») una formula ritmica che fa pensare al rumore degli zoccoli di un cavallo che galoppa. Al culmine del crescendo una rapida sventagliata della macchina da presa mostra dal basso in alto uno dei cavalli di San Marco, che sembra impennarsi; subito dopo si vede una effige di Lord Byron con i capelli al vento: all'improvviso cambio dell'inquadratura corrisponde l'entrata dell'orchestra che imita onomatopeicamente un fiero nitrito. Per chi conosce la figura dell'eroe di Missolunghi, bastano questi accenni di cavalcata per evocarne l'afflato epico e lo spirito assetato di romantica gloria guerriera.

Come spesso accade (per ragioni che abbiamo spiegato all'inizio di questo scritto), il grado di perfezione funzionale di questi tocchi musicali rispetto al complessivo effetto cinematografico, è inversamente proporzionale al loro valore musicale assoluto (che nel caso citato è pressoché nullo).

* * *

Una funzione particolare spetta alla musica nei *film sulla pittura* del tipo di quelli realizzati in Italia da Emmer.

Anzitutto, siccome la trama narrativa ricuperata dalla messa in fila e dalla « detenzione », se si può cosí dire, di fisse immagini pittoriche, si riferisce spesso a fatti ed eventi universalmente noti (Vita di Cristo, Cacciata dal Paradiso, ecc.), e siccome l'informazione documentaria vi è o del tutto evitata oppure, ridotta ai minimi termini, separata dal vivo del racconto, si trova relegata all'inizio ed alla fine, il parlato diventa quasi superfluo ed il campo d'azione della musica si allarga notevolmente. Mentre nei disegni animati, le immagini sono dotate di movimenti interni, nei « film sulla pittura » esse acquistano soltanto una mobilità estrinseca data dai movimenti della camera, dal ritmo del montaggio e da eventuali « trucchi ». Spetta alla musica di « animarle », di suggerirne i movimenti interni creando l'illusione che la « realtà pura » (1) di cui codeste immagini godono nello spazio pittorico si converte in una virtuale realtà esistenziale. Si verifica cosí il caso paradossale che la musica, arte astratta per eccellenza, contribuisce a conferire un'apparenza « vivente », esistenzialmente concreta, alle forme di un'opera d'arte figurativa.

Naturalmente anche in questo tipo di cortometraggio il limite di funzionalità della musica è dato dalla necessità di « precisare » i dati

(1) Questo termine è usato nel senso chiarito da C. Brandi nel *Carmine* ed. Scialoja 1946.

di un racconto che non si può supporre come universalmente noto: ciò si avvera per esempio nei *Fratelli Miracolosi* (da pitture del Beato Angelico), dove nella sequenza dei Santi Cosma e Damiano è stata tentata una soluzione del problema riguardante il rapporto tra parlato e musica, che permette di evitare la fastidiosa interferenza di questi elementi eterogenei. Calcolando esattamente il tempo necessario per raccontare quanto è raffigurato nelle singole scene, nella linea melodica sono state lasciate delle pause (apparentemente spontanee e consoni al suo « respiro » naturale) nelle quali si inseriscono le frasi dello *speaker*. In tal modo la melodia si presenta come un prolungamento, una continuazione trasfiguratrice della parola.

* * *

I pochi esempi citati non pretendono naturalmente di esaurire tutta la varietà dei servizi che la musica può rendere al cortometraggio: piú che nei film a metraggio normale, dove la molteplicità e la complessità degli elementi spettacolari messi in giuoco aumenta i coefficienti di distrazione e ne limita il campo d'azione, è proprio nei *shorts* che la musica trova le maggiori occasioni per prodigarsi, sorpassando spesso come abbiamo visto i limiti delle proprie possibilità e di comportarsi, secondo la spiritosa espressione di Darius Milhaud, da « serva padrona ».

Roman Vlad

La direzione dell'orchestra e la musica cinematografica

Il direttore d'orchestra, solo ed assoluto interprete nel concerto o nella lirica, quando si accinge alla non lieve fatica di dirigere la musica per un film oltreché alle particolari e molteplici esigenze tecniche deve piegare ad altre necessità la sua personalità d'interprete; infatti nella musica per film egli non ha particolari problemi formali ma deve penetrare quanto piú possibile nello spirito della musica facendo aderire la propria sensibilità a quella del compositore, per non correre il rischio di presentare sotto una falsa prospettiva, situazioni e stati d'animo che il compositore ha avuto agio di studiare ed approfondire durante la creazione del commento musicale.

Nel caso però che la musica abbia scarsa aderenza emotiva e poco rilievo rispetto alla scena cui si riferisce, il direttore deve ovviare a questa genericità cercando di sfruttare al massimo le possibilità insite nella musica ed in tal caso può ricorrere liberamente alle sue risorse d'interprete.

In entrambi i casi esiste però il ferreo vincolo della durata del singolo brano musicale, durata che non concede al direttore di potersi abbandonare al momento di estro interpretativo ma che spesso costringe e irrigidisce un poco la sua interpretazione.

Il direttore non ha quasi mai la possibilità di studiare anzitempo la partitura ed è costretto quindi a determinare l'interpretazione al momento stesso in cui si accinge a dirigere; oltre a questo la scarsità del tempo concesso dal produttore al direttore per la registrazione è un altro elemento a favore di una cattiva riuscita dell'esecuzione. La necessità assoluta di dover seguire l'azione che si svolge (ed alla quale la musica aderisce fortemente con sincroni e particolari momenti melodici e armonici connessi con l'azione stessa) obbliga il direttore a non distogliere mai la sua attenzione dallo schermo; egli deve « afferrare » prontamente la musica in modo da poter concentrare l'attenzione fra lo schermo e gli esecutori dirigendo a memoria.

E' pure indispensabile che il compositore annoti sulla partitura indicazioni di metronomo e riferimenti tanto alla scena quanto al cronometro. Spesso il compositore che non ha una solida competenza trascura di prendere le misure o non le prende esattamente in modo

che la musica risulta troppo lunga oppure troppo corta riguardo alla scena; nel primo caso il direttore si trova veramente nei guai poiché è costretto a praticare tagli che rappresentano sempre dei veri e propri attentati alla musica; nel secondo caso deve servirsi di ritornelli e ripetizioni che deformano la linea del pezzo oppure deve accelerare o ritardare i tempi alterando in tal modo il senso della musica.

Dopo che il direttore ha stabilito i piani sonori dell'intera orchestra particolari esigenze rendono necessaria (da parte della cabina di registrazione) la correzione di eventuali squilibri dinamici di taluni strumenti, correzione necessaria per determinate ragioni tecniche della colonna sonora. Oltre a questa particolare sensibilità della colonna per i timbri di alcuni strumenti, acquistano in essa risalto tutti i difetti d'intonazione dell'orchestra e gli squilibri di ritmo fra una famiglia e l'altra; sono altrettanto notevoli le differenze di colore e di volume nel suono di strumenti solisti (archi e fiati in particolare), differenze che dipendono in maggior parte proprio dalla personalità « fisica » dell'esecutore.

La buona riuscita d'una colonna sonora, dopo tante cure e fatiche da parte del direttore e degli esecutori, può essere compromessa o addirittura falsata nella sua realizzazione anche da un ultimo e importantissimo fattore: la registrazione. Se, come avviene già da tempo all'estero, anche in Italia si potesse registrare su nastro magnetico in modo da poter sentire i difetti della registrazione non appena questa sia avvenuta e quindi ripetere l'esecuzione fino a che non sia perfetta, molti dei gravi inconvenienti che affliggono direttore e compositore sarebbero cosí eliminati. A parte questo perfezionamento che non è ancora possibile ottenere in Italia, per ovviare al pericolo d'una registrazione falsata è indispensabile mettere a fianco del fonico (qualora il fonico non sia musicista) o il compositore stesso od altro musicista con il compito di seguire l'esecuzione e coadiuvare il fonico per ottenere tecnicamente tutti gli effetti che il direttore non può sempre raggiungere da solo. Questa ulteriore collaborazione fra compositore, esecutore e tecnico sarà la piú sicura garanzia della perfetta realizzazione del commento musicale che per avere il torto d'arrivare sempre ultimo nel piano di lavorazione è l'elemento per il quale la fretta è maggiore mentre dovrebbe godere almeno di altrettanta cura quanta ne godono gli altri elementi che compongono il film.

Franco Ferrara

Tre opinioni

La perfezione raggiunta dalla colonna sonora, consente che il problema musicale, nel cinematografo, venga trattato solo dal punto di vista estetico; difatti corrisponde al problema della musica di scena nel dramma recitato, che non è problema: la musica può sottolineare le varie situazioni drammatiche contribuendo efficacemente alla loro espressione, però rimane come il giuoco delle luci e la scenografia, un complemento decorativo, salvo nei casi in cui il soggetto richieda danze, canzoni o altri contributi squisitamente sonori, in primo piano.

Chi scrive queste poche righe, che riassumono tutto ciò che egli sa dire sul cinematografo, ha sempre *sognato* (putroppo il verbo sognare mai è stato piú appropriato che in questo caso) di vedere realizzate cinematograficamente alcune sue opere drammatiche-musicali, cioè quelle in cui le scene si susseguono rapidamente offrendo al regista molte possibilità per lo sbizzarrirsi della fantasia. Ma chi sogna dorme, chi dorme ha gli occhi chiusi, ad occhi chiusi è difficile seguire le evoluzioni della cinematografia.

G. Francesco Malipiero

Caro amico, (1)

ma certo che anch'io considero il regista come il principale creatore del film! L'ho scritto e l'ho detto tutte levolte che mi se n'è presentata l'occasione, e lo ripeto qui volentieri. Considero il regista come il principale creatore del film non solo perché è proprio lui che crea le varie prospettive della visione scenica, lui che dei vari personaggi stabilisce quei modi di apparire e di muoversi (cioè di vivere) che dal copione gli sono stati soltanto suggeriti o proposti, lui che secondo gli sembra piú conveniente dà maggior rilievo a un episodio piuttosto che ad un altro, lui che crea e fa agire quel personaggio multiplo che si chiama la folla — o il popolo, o la gente, o il coro — e che il soggettista e sceneggiatore del film ha indicato con una sola parola; ma sopratutto perché egli è il vero padrone ed arbitro di quella sola reale dimensione del film che è *il tempo*. E' vero che io ho accennato, in un certo mio articolo, a rinunce alle quali il regista potrebbe doversi piegare — rinunce alla assolutezza della sua indipendenza e supremazia — quando egli riconoscesse alla parte musicale del film

(1) Per chiarezza avvertiamo che lo scritto del M° Pizzetti recava il titolo *Lettera di un musicista ad un regista di cinematografo,* titolo da noi soppresso per motivi d'impaginazione.

maggiori diritti di quelli che le sono stati sino ad oggi attribuiti (non gliene è mai stato riconosciuto nessuno!). Verissimo. Ma non è colpa mia se quella del cinematografo è un'arte composita. Ma poi, di rinunce si potrebbe parlare soltanto supponendo una espressione cinematografica già stabilità che convenisse modificare per successivi suggerimenti o indicazioni del musicista; ma sarebbe improprio parlare di rinunce — quando — come dovrebbe essere, e prima o poi sarà — regista e musicista collaborassero sin dal principio alla creazione e composizione del film, sia pure rimanendo sempre il primo su quel piú alto e piú vasto piano che gli spetta, e il secondo su un piano inferiore. Sarebbe pur sempre, anche cosí, una *collaborazione,* per la quale la musica per cinematografo cesserebbe finalmente di essere ciò che è sempre stata e tuttora è, cioè, piú o meno indovinata, una sovrapposizione al film.

Lei mi dice che anche la musica del melodramma è sempre stata una sovrapposizione al testo poetico. Non è affatto vero, mi scusi, o lo si potrebbe dire soltanto in un senso differente e strettissimo. Anzi, come il regista di cinematografo è il principale creatore del film nonostante la preesistenza del soggetto o anche della sceneggiatura, il musicista era il principale creatore del melodramma nonostante la preesistenza del « libretto »; perché come il film è sopratutto *arte da vedere,* il melodramma era sopratutto *arte da udire.* Per il musicista creatore del melodramma il libretto era ancora meno di un canovaccio, perché egli poteva benissimo non solo tesservi dentro e ricamarvi sopra le sue musiche, ma poteva anche a suo talento allargarlo o restringerlo. Come, insomma, la piena signoria del tempo è oggi, nel cinematografo, prerogativa del regista, essa era nel melodramma prerogativa del musicista. (Lei mi chiede perché parlando del melodramma mi riferisco al passato e non mai al presente? Perché il *melodramma* una sua ragione di essere *la ebbe,* ma, a mio parere, non l'ha piú.)

In quanto poi a dimostrazioni persuasive della necessità di una collaborazione dalle fondamenta fra regista e musicista per la creazione di un'espressione che sebbene composita apparisse unitaria, nella quale cioè la musica veramente facesse corpo con la visione scenica, non credo sia molto difficile trovarne. Lei regista ed io musicista potremo trovarne tutt'e due di ottime sol che vogliamo sempre tener presente che, quella del cinematografo essendo un'arte composita, la perfezione del film dipende dalla reciproca rispondenza delle varie espressioni che concorrono alla sua formazione. Quel musicista che pretendesse dal regista il prolungamento scenicamente non necessario di un episodio drammatico, solo per aver modo di completare uno svolgimento sinfonico, da lui preconcetto, sarebbe evidentemente un superbo scemo; ma dimostrerebbe caparbietà piuttosto che intelligenza anche quel regista che imponesse al musicista di spezzare a mezz'aria la naturale curva di una melodia o la risoluzione d'un nodo armonistico solo per non voler inventare quei tre o quattro minuti secondi di inquadrature che alla musica sarebbero necessari.

Ma dove la necessità di una collaborazione *ab imis* e di una costante intesa fra regista e musicista può dimostrarsi piú evidente è là dove si tratti di fissare (tener presente che si tratta di film parlato) i punti d'inserzione della musica nel film e quelli dove la musica debba cessare.

Qualunque episodio scenico — il quale è arte in quanto sintesi di piú o meno numerose situazioni che nella vita reale potrebbero occupare, distanziate da pause mute, dieci volte tanto di tempo — deve avere un ritmo, non può avere valore di arte e di potenza espressiva se non abbia *un ritmo,* per cosí dire, *organico,* concitato o largamente disteso, saliente o digradante. Quante mai volte non sarà anche a Lei capitato di notare in un film ingiustificabili dannose inserzioni di cose ed azioni estranee in un episodio che avrebbe dovuto mostrare unità e continuità, al quale avrebbe dovuto cioè esser mantenuto, presente e sensibile, un suo proprio organico ritmo? Mi dirà Lei che in tal caso deve parlarsi di errore di regía, indipendente da quella collaborazione del musicista della quale stiamo occupandoci? Errore di regía, certo, ma che probabilmente avrebbe potuto essere evitato qualora a stabilire di quell'episodio il processo e la durata (non dico l'episodio in sé, il suo perché ed il suo svolgimento, tutte cose di esclusiva spettanza del regista) avessero insieme collaborato regista e musicista (un musicista, ben s'intende, intelligente e capace); nel qual caso proprio la musica avrebbe potuto dimostrare nel modo piú persuasivo la necessità di quella unità che nella visione cinematografica era stata dannosamente infranta. Provi Lei a pensare frammenti del primo tempo o del finale dell'*Eroica* intercalati nella *Marcia Funebre.* Assurdo, no? Ma non sono meno assurde le inserzioni di cose e avvenimenti estranei in certi episodi drammatici d'un film. So benissimo anch'io, badi, che il paragonare un'opera puramente musicale all'opera cinematografica può parere insensato, e che l'opera cinematografica, appunto in quanto è e vuol essere sopratutto arte da essere vista, ha sue proprie esigenze e giustificazioni differenti anche da quelle dell'arte del teatro. Ma non posso non credere che *se la musica abbia da essere accompagnata alla visione cinematografica,* un regista ingegnoso ed intelligente non possa concepire e comporre la sua opera cosí da dare unità alla composita espressione definitiva rispettando quelle che della musica sono condizioni necessarie alla sua esistenza. *Se* la musica abbia da essere accompagnata alla visione cinematografica. Su questo *se* varrebbe la pena, a mio parere, che i registi, d'intesa coi musicisti, meditassero anche a riguardo di quelli che ho detto punti d'inserzione della musica nel dialogo parlato.

A parer mio, almeno nove volte su dieci dovrebbe essere esclusa la simultaneità di dialogo e musica. Se la musica sia veramente musica, essa non può comportare (oltre, beninteso, alla parola cantata, che non è piú mera espressione verbale, ma è anch'essa *musica*) altre espressioni verbali che non siano semplici esclamazioni o interiezioni o grida isolate, le quali tutte *non sono parole.* D'altra parte, la parola parlata

non può comportare altra simultaneità di suoni che non sia soltanto rumore, rumore di vento o di pioggia, lo scrosciare di un'acqua corrente o il rugghiare di un incendio, il ritmico pulsare di una macchina o il ticchettio di un orologio, e via dicendo: ché di esempi bellissimi é potentemente suggestivi potremmo tutti citarne riandando con la memoria ai piú bei film che abbiamo visto. E appunto rammentando i film che abbiamo visto, credo possiamo dire che là dove *il dialogo* dei personaggi era accompagnato da musica, la musica tanto piú dava disturbo quanto piú era musica, e riusciva invece, se non proprio vantaggiosa alla potenza espressiva del dialogo, almeno non dannosa, quando era poco piú che rumore (è vero, e di questo i registi possono esser sicuri, che a comporre musica che sia soltanto rumore molti musicisti sono oggi bravissimi).

Ma una delle piú ardue e piú sottili difficoltà da superare dal regista e dal musicista di un film è, secondo me, quella del trovare e stabilire i punti d'inserzione della musica fra dialogo e dialogo. Escluderei senz'altro la musica in quelle brevi interruzioni del dialogo dove farebbe quasi l'effetto di uno sbadiglio o di uno sternuto. Ma ritengo che il dialogo verbale debba sfociare in musica là dove esso (anche se le parole sian pronunciate sottovoce) attinga il livello della lirica, e che d'altra parte la musica debba scemare di consistenza sino quasi a disperdersi e svanire quando ad essa debba succedere, innestandovisi, la parola parlata. Anche qui, perciò, necessità di una mutua intesa tra regista e musicista, e, all'occorrenza, necessità di scambievoli rinunce a vantaggio della composita espressione definitiva. Lei mi ha anche fuggevolmente accennato, amico caro, a ottimi registi scarsamente provvisti di sensibilità musicale o alla musica addirittura sordi, e a musicisti — anche piú numerosi — del tutto privi di senso cinematografico e che pure scrivono musica per film. A tal proposito, che potrei dirLe? Si trattasse di teatro musicale, direi ai musicisti che non hanno senso di teatro (quanti ce n'è, che pur scrivono opere teatrali!) e ai librettisti che non hanno senso musicale di lasciar andare il teatro e di occuparsi d'altro. Ma trattandosi di cinematografo, rispetto al quale io sono soltanto un osservatore che da musicista ci pensa su, dirò che non resta se non consigliare codesti musicisti a scrivere piuttosto musica pura, e sperare che gli ottimi registi vogliano interessarsi di musica tanto da essere indotti ad amarla e a comprendere quale importante contributo essa possa recare all'opera loro.

Con la quale speranza Le manda un cordiale saluto il Suo

Ildebrando Pizzetti

Non esiste, a mio avviso, un problema della musica per film, e è superfluo, quindi, scomodare l'estetica per tentarne una definizio in quanto sfugge ad ogni misura critica normalmente adoperata pe

giudicare la musica propriamente detta. Quella del film è musica meramente pratica, d'*ameublement*, e la sua ragione d'essere consiste nella esatta funzionalità nei riguardi dell'immagine. Non potrà considerarsi arte in senso assoluto bensí attività artigiana di applicazione, qualcosa che deve unire, ambientare, sottolineare, lavoro di complemento da applicarsi a qualcosa di già fatto e creato e non può, logicamente, aspirare alla autonomia, come è esigenza di qualunque opera d'arte.

Il compositore che si propone di scrivere una musica per film da adoperarsi anche in altra sede, in concerto per esempio, porrebbe il suo lavoro su basi errate in quanto dovrebbe conciliare due esigenze assolutamente antitetiche. Le necessità formali di una musica che debba vivere di vita propria non hanno ragione di essere nella colonna sonora. Laddove il musicista segue un suo proprio discorso dettato esclusivamente dalla fantasia e dalla necessità di espansione del materiale sonoro che viene creando, nel film egli è costretto entro limiti definiti che non sopportano rigori di forme e continuità di sviluppi. Del resto ritengo inutile attardarmi in dimostrazioni tanto evidenti e intuitive. Piuttosto sarà interessante vedere in quali condizioni si svolge attualmente il lavoro del compositore di musica per film, e quale potrebbe essere una piú efficace utilizzazione di tale musica.

In un breve capitolo del suo libretto *Incantation aux fossiles* Arthur Honegger fa alcune spiritose osservazioni sulle peripezie che è costretto a sopportare il musicista che scrive la sua brava partitura per il cinematografo. Dopo aver constatato che nel corso della composizione oltre che sapersi piegare alle diverse fasi dell'immagine, deve saper passare rapidamente dal piacevole al severo, dal sereno al tumultuoso, deve anche sentire l'ispirazione tanto per la *culture du rhododendron* che *pour l'emballage rationnel du camembert synthétique*. In sede di proiezione, infine, quando ad esempio l'orecchio segue con piacere un disegno del Flauto o del Sassofono, dopo qualche battuta il suono sembra decomporsi, affondare pietosamente e metamorfosizzarsi in un gorgoglio incomprensibile perché lo speaker comincia a parlare. Da quel momento ha inizio la lotta tra la voce e gli importuni borborismi dell'orchestra, che non vuol cedere il passo senza difendersi. Appena c'è una breve pausa nel discorso la musica lancia una zaffata per tentare di riguadagnare il terreno perduto. La voce a sua volta non si lascia intimidire, e cosí la battaglia prosegue per tutto il film.

Nel caso specifico Honegger si riferisce al documentario ma le stesse osservazioni valgono per il lungo metraggio. Chi è il compositore che non ha provato una stretta al cuore nel sentire che un certo passaggio, di cui era particolarmente soddisfatto, in proiezione è ridotto a un vago filo sonoro indecifrabile? Come il caso contrario di un certo generico riempitivo di sfondo che, inopinatamente, salta in primo piano con tale evidenza da far arrossire l'autore scrupoloso. Simili scompensi, per non accennare che a qualcuno dei tanti difetti della colonna sonora, sarebbero facilmente eliminati ove le condizioni di la-

voro fossero migliori di quelle che sono generalmente. E' evidente che sono fuori discussione i casi di completa riuscita.

Se si ammette la giusta importanza al commento musicale, come in teoria si è pronti a riconoscere, è indispensabile che il regista solleciti una piú approfondita collaborazione col compositore, cominciando col mettere in pratica la prima e fondamentale esigenza di far collaborare il compositore alla sceneggiatura del film, beninteso per la parte che lo riguarda. I vantaggi sono evidenti: si otterrebbe una migliore e piú razionale distribuzione della musica evitando il fastidioso riempitivo sonoro tanto spesso collocato a sproposito e all'ultimo momento. Il regista troverebbe un ottimo ausilio per quelle zone morte, o quei tratti del film di minor sostenutezza del racconto in cui la musica ha la funzione di sorreggere ed accentuare la tensione. Sarebbe inoltre evitata la lotta fra parlato e musica, o almeno si addiverrebbe ad un soddisfacente compromesso, conservando ad ognunò le proprie prerogative riducendo al minimo quelle mistioni che vanno sempre a svantaggio della musica. Tale collaborazione preventiva, infine, assicurerebbe alla colonna sonora maggiore omogeneità contribuendo alla elevatezza dello stile e del livello artistico del film.

Il mercato cinematografico è facile esca di avventurieri e dilettanti. D'altro canto la commercialità di buona parte della produzione corrente favorisce il pressapochismo di costoro. Ma accade sovente di vedere ottimi film italiani, di un alto livello cinematografico, accompagnati da musiche fastidiose o di un gusto addirittura sconveniente. Ad un film intelligente dovrebbe corrispondere una musica altrettanto intelligente, ma se ciò avviene raramente la responsabilità è ancora del regista, il quale ha un'opinione molto approssimativa della funzione della musica, oppure ha un gusto grezzo e puerile che si soddisfa con la puntualità dei « sincroni » ed altri semplicistici effetti. Non sanno che la musica deve saper vedere *dentro* il personaggio ed influire psicologicamente sull'animo dello spettatore, con una facoltà di sintesi che trasforma il dato realistico in espressione sonora, tutto il contrario, quindi, di un semplice accompagnamento o di illustrazione a una serie di fotografie. Certo, nei limiti complementari cui s'è accennato in principio, ma qualunque opera artigianesca può essere ben fatta o mal fatta a seconda della bravura e dell'intelligenza dell'artigiano.

Goffredo Petrassi

I musicisti e la critica cinematografica

Per un musicista, piú o meno militante nel campo filmistico, il dover affrontare il tema della critica cinematografica, quasi sempre sfuggente o addirittura muta sul commento musicale, potrebbe essere un fatto d'amor proprio ferito e di puntiglio personale.

In realtà, io vedo la questione da un punto abbastanza diverso. Mostrerei sí d'adirarmi, se la sottovalutazione dell'apporto del musicista cominciasse da qui; ma, a dire il vero, sarebbe persino strano, inconcepibile che, per un fattore mai sufficientemente valorizzato da produttori e registi italiani, né in partenza né in lavorazione, la critica facesse poi gran caso ed un caso particolare. La trascuranza dei valori musicali non è dei resoconti giornalistici, ma è come l'ultimo anello d'una catena che percorre tutto il ciclo produttivo, dal soggetto al missaggio.

E' di questo che il musicista si duole: egli di solito si approssima al suo lavoro con lo spirito d'un modesto artefice che non vuole soverchiare il film; d'altra parte vorrebbe, ma non gli si dà modo di contribuire con ogni mezzo al risultato globale. Peccato!

Il fatto sta che, almeno in Italia, creatori, artefici e giudici del film, di massima sanno chiedere il massimo contributo ad architetti, arredatori e costumisti, perché sono competenti ed aggiornatissimi, sí sulle arti figurative, ma di musica assolutamente no.

Non saprei citare, tra i nostri, un soggettista che abbia pensato ad ambientare un film o sia pure una sola scena, oltre che nel paesaggio visivo, in una precisa atmosfera musicale che non sia di canzoni e ballabili; ed io non parlo di musiche riprodotte; ma di possibilità strettamente timbriche, ritmiche, dinamiche che potrebbero essere lo spunto e lo sfondo ideale d'un'azione, d'un racconto.

E ho sempre deplorato che le sceneggiature, accanto ai movimenti di macchina ed al testo del dialogo, non prevedano anche l'andamento carattere e funzione riservato volta a volta alla musica.

Ed in quanti sono da contare i registi che abbiano girato venti metri in piú per dare campo alla musica di dire il fatto suo? o che abbiano di proposito lasciato tanto silenzio fra due battute di dialogo quanto basti ad uno speciale effetto di suono? o che abbiano fatto piú intenso e stretto via via il movimento della macchina o degli attori in previsione e sul procedere d'un crescendo orchestrale? Pur senza arri-

vare alle esagerazioni dei diagrammi di Eisentein per la musica di Prokofiev, non sarebbe poi tanto male che il regista, mentre gira sapesse in concreto che genere di musica vuole sotto ogni metro di pellicola e che avesse in mente o sulla carta qualcosa come la *partitura* del film, cioè la predisposizione delle durate e d'ogni sincronismo e dei rapporti di sonorità.

Alfine il montatore oggi considera la musica come l'unico elemento variabile, annullabile, sostituibile, trasportabile: se egli potesse invece considerarla, al pari del dialogo e dei... rumori, un elemento fisso, legato alla sceneggiatura, la musica non resterebbe l'eterna cenerentola a cui, arrivando ultima, non si fa metter becco che per tappar buchi.

E non ci sono certo missatori in Italia che vadano al lavoro con il loro bravo spartito musicale su cui siano segnate fedelmente le parole del dialogo ed i punti giusti in cui la sonorità della colonna musica debba innalzarsi o abbassarsi.

Con tanti effetti di suono soppressi, ritardati attutiti (e quindi distrutti nella loro potenzialità espressiva) e con tutto il resto — tagli dell'ultim'ora, che son quasi sempre di quei brani lí dove non c'è il dialogo e quindi sta di turno la musica — in fondo è quasi un bene che, al giorno d'oggi, la critica cinematografica italiana ancora non abbia preso ad occuparsi di commenti musicali, ché al musicista toccherebbe troppo spesso di scontare errori non suoi e, nel migliore dei casi, quand'è andato tutto bene, la musica ha sempre reso la metà di quello che, con un'utilizzazione piú metodica e razionale, se ne sarebbe potuto trarre.

Se c'è da invocare che la critica cinematografica si occupi della musica, bisogna farlo non per l'ambizione dei musicisti, ma a vantaggio del film nazionale, come realizzazione artistica e come realizzazione tecnica.

Alla base o non si conosce o non si ricorda o non si apprezza il processo storico che ci ha portato dalla fotografia al « muto » e dal muto al sonoro e al parlato.

Il film nasce visivamente come un seguito di immagini e tale vorrebbe poter bastare a sé stesso, come a sé bastano la pittura e la scultura, ed infatti nessuno pensa che, sotto un'immagine isolata, debba andare la musica per precisare i contorni d'un sentimento: questo anzi si avvantaggia proprio della possibilità di essere variamente inteso.

Ma aver inquadrato una porzione dell'infinito spazio, come fanno le arti figurative, come fa di solito lo stesso film documentario (e la musica in tal caso vale a mettere l'accento sui soli elementi descrittivi) è una cosa; altra è inquadrare una porzione d'infinito del tempo, come fa in genere la novellistica: mirare ad un seguito di sensazioni, di cui ciascuna deve risultar precisa, affinché poi tutte risultino logicamente collegate: altra cosa insomma è voler insieme descrivere e raccontare. Troppa pellicola ingoierebbe un film che volesse farlo solo visivamente.

Ai tempi del « muto » giovavano le didascalie, certo piú laconiche,

ma quanto piú esplicite e positive dell'odierno parlato che, per amor di verismo, affronta i temi spesso di scorcio e sempre in modo frammentario ed incidentale. E quante cose restano inespresse ed inespressibili nella pellicola! Poi è venuto il montaggio dai voli pindarici che ci porta, in un batter d'occhio, dal giorno alla notte, dal polo all'equatore, dalla gioia al dolore e non è un mistero di psicologia e di logica che, a volta a volta, occorre del tempo per riambientarsi qua e là. E' proprio dalla brevità diversità e contrasto di inquadrature che nasce la piú vasta funzione della musica del film d'oggi: non piú musica solo descrittiva, ma elemento integrante del racconto, spartendosi il compito col quadro e col dialogo, sostituendosi ad essi per tutto quello che sarebbe troppo lungo spiegare visivamente e con parole, quello che nel genere romanzo non è detto dai personaggi, bensí dall'autore, quello che nel teatro è diluito nella prolissità d'un atto intero: situazioni d'ambiente, stagionali ed orarie, passaggi di tempo e di luogo, contrasti di apparenza e realtà, associazioni di idee; e poi soprattutto particolari stati d'animo, riposti pensieri dei personaggi, sincerità e falsità, vigore o apatia di sentimenti.

Si sa che ogni personaggio, per avere tutta la sua efficacia, dev'esser tutto evidente senza sottintesi e senza segreti per lo spettatore (ed è proprio per questo che i personaggi sono molto piú emotivi delle persone; a queste in fondo non crediamo mai, a quelli sí). Ma ambientazione e caratterizzazione di situazioni e personaggi non può né deve restare, specie nella misura, ad arbitrio del musicista che non è l'autore del film; invece dovrebbe essere preventivato al punto giusto sulla sceneggiatura, non mai come doppione d'altri piú espliciti mezzi espressivi, ma in separazione da essi; e cosí si raggiungerebbero due scopi e tre vantaggi. Primo: che il musicista avrebbe una precisa responsabilità d'esecutore, in base a cui il suo lavoro potrebbe sí o no essere accettato dal regista autore del film. Secondo: che il missatore, vedendo marcata sulla sceneggiatura una speciale intenzione della musica, sentirebbe sua la responsabilità di sottolinearla com'egli, se vuole, sa fare. Terzo: che il pubblico e la critica, ricevendo una sensazione ben differenziata in contrappunto con quelle del visivo e del dialogo, alfine si accorgerebbe della musica nella sua funzionalità, e... *assai la loda e più la loderebbe.*

Ma è poi vero che la fatica del musicista risulta, in ultima analisi, inefficiente, irrilevante agli effetti del giudizio del pubblico e della critica? Tutt'altro e, ad onor del commento musicale il cui valore estetico e probante troppo leggermente è misconosciuto da cineasti dilettanti, va precisato che quell'irrilevanza appare solo per l'impreparazione specifica dei critici che non sanno scindere il fattore musica del film (dal punto di vista estetico possono avere anche ragione, ma tecnicamente no), e anche dall'impreparazione di molti registi che né prima né dopo sanno precisare la responsabilità del musicista, *esecutore* al servizio del film.

In realtà, il giudizio sul valore e sul rendimento della musica — che ci sia o non, che si senta o non, che sia tale o non da portare il suo contributo — aleggia inconsapevolmente in ogni critica sul film. La musica potrebbe dirsi metaforicamente il sangue che inavvertitamente scorre nelle arterie del film, dona vita e bellezza al tronco che s'agita, all'immagine che sta fuori, anche se solo a tratti ne sprizza una goccia o uno zampillo.

Per esempio, quando la critica dice: *ritmo lento del film,* certo è colpa della regía, proprio in quanto il regista non ha saputo orchestrare il film facendo l'uso adeguato, proporzionato, scandito e alternato dei varii mezzi espressivi fra cui la musica: forse appunto il dialogo ha appesantito l'azione là dove la musica, non ancora intervenuta, avrebbe potuto dargli il cambio dicendo altre cose in altro modo.

E, quando scrive *scarsa caratterizzazione dei personaggi* o *debole logica del racconto,* le piú volte la colpa del regista è proprio di non aver dato alla musica il compito di marcare, con i suoi mezzi espressivi, quei particolari d'azione e di sentimento che cosí, sarebbero divenuti esaurienti ai fini del racconto: la musica infatti è, e sempre piú deve tendere ad essere l'elemento piú continuativo del film, quello che, prescindendo da parole e gesti, è il piú aderente alla realtà dell'azione come la vede l'autore e come deve riassumerla lo spettatore.

E, quando la critica lamenta la scarsa conclusività del film, il piú delle volte è per non aver dato tanto campo libero alla musica quanto le era necessario per dire la sua parola conclusiva: ma questo è in fondo l'errore d'ogni regista di non calcolare, in certi determinati punti di *pathos,* l'ampiezza della sonorità, l'ampiezza della stessa frase musicale (che non può sempre esprimersi a manosillabi) come una necessità cui non vale opporre l'assioma della prevalenza teorica del parlato, al che vorrei opporre l'altro assioma: che tre o quattro parolette, sussurrate forse in sordina, sono quasi sempre, agli effetti dell'emozione, meno efficienti d'un pieno orchestrale al momento dell'acme o della catarsi.

Questo della sonorità della colonna musica è un altro problema che la critica non affronta mai; eppure sarebbe cosí spontaneo porsi a volte il sillogismo: se non era necessaria la musica, perché l'avete messa? e se è necessaria, perché non la si sente? Almeno il problema della sonorizzazione in Italia verrebbe all'ordine del giorno e d'esso si occuperebbero piú intensamente fonici e registi che invece sull'argomento, specie in sede di missaggio, tengono la musica quasi come al tempo del muto: un semplice riempitivo per smorzare il fruscio della pellicola che passa.

Critica specializzata affidata ai musicisti?

Per quanto nell'anteguerra ce ne sianò stati in Italia ottimi modelli offerti da Masetti e Renzo Rossellini nelle loro rubriche su *Film* e su *Cinema,* io di massima scarterei questa specializzazione che è contro l'idea unitaria del film ed è contro la mia stessa tesi per cui la musica

è un fatto di regía che pertanto non va giudicato che nell'organico assieme.

D'altra parte, il problema della sonorizzazione s'impone piú che mai in questo momento per metterci tecnicamente al livello della produzione straniera (le possibilità artistiche non mancherebbero), però bisogna lottare contro l'incomprensione di produttori, registi e fonici, in un piano su cui il pubblico e la critica cinematografica generica non può venire a discussione. Perché in Italia, che si dice terra della musica, stiamo quanto mai indietro quanto a musica applicata!

Come soluzione transeunte, solo per ottenere quei progressi auspicati, proporrei che s'istituisse una sede critica cinematografica affidata ai musicisti non perché scrivano lodi minute ai colleghi su quello che hanno realizzato, ma per dar loro comprensione, difesa e solidarietà su quello che non hanno potuto realizzare attraverso le difficoltà incontrate nel periodo di lavorazione del film. Praticamente, mi si perdoni, vengo ad invocare una critica della regía fatta da un rappresentante qualificato d'una categoria cinematograficamente sottoposta; ma il vincolo gerarchico è ben praticamente superabile quando si tratta di problemi che il capo non è in grado di valutare in ogni possibilità. Una tal critica al film metterebbe forse il regista nella situazione di cercare la collaborazione di chi può consigliargli lo sfruttamento proporzionato della musica in fusione con gli altri elementi di regía.

I musicisti devono ottenere d'essere convocati in sede di sceneggiatura e che, una volta discussa e decisa la funzione subordinata della musica, i suoi compiti non debbano essere man mano stralciati lungo il percorso, con la leggerezza con cui si estirpa un parassitario bubbone; e che soprattutto l'apporto musicale non sia annullato a zero dal solito missaggio di fortuna che ignora lo sforzo consapevole del musicista. Anche di questo non può accorgersi il regista ed il critico generico, che accetta il risultato qual'è; ma il critico specializzato, sceneggiatura e partitura alla mano, potrà provare quant'inutili sacrifizii sono stati chiesti al musicista per l'eccessiva prudenza o paura del fonico!

L'importante è di lottare per il potenziamento del fattore musica, il che non dovrebbe essere né difficile né lontano.

Ottenuto questo, ben ritorni in esclusiva la critica cinematografica generica, l'unica che in definitiva deve giudicare il film. E, se il film è tutto buono, e della musica nessuno ha parlato, le lodi al musicista saranno tutte implicite nell'esaltazione del film, come quelle al medico nella stessa amara ingratitudine del malato ch'egli ha portato a sanità.

Achille Longo

Il parere del regista, del montatore e della critica

Per me, intanto, non si può parlare di un apporto della musica al film perché *il film è musica.* Anche nella resa delle atmosfere sonore e dei dialoghi tutto ricade — pena la perdita della efficacia e della chiarezza, cioè della validità, dello spettacolo — sotto le leggi del ritmo, dei volumi, dei toni che sono le leggi dell'armonia e dunque della musica. Azioni che risultino sbagliate, confuse o soltanto imprecise nel ritmo, voci, suoni, rumori che cadano in squilibri di volume o in errori di tono a volte gravi anche se minimi: ed ecco un film sgradevole, sconcertante, spesso insopportabile. Il film nasce, se non proprio dalla musica, sempre nella musica. E' per questo che cosí facilmente è stata accettata — anche su un piano artistico — la pratica dell'impiego parziale e frammentario della musica strumentale a « commento » di talune sequenze: perché non c'è antitesi né incoerenza tra musica composta con voci, suoni, rumori reali e musica di orchestra. Non c'è s'intende, in teoria. Nella pratica tanto spesso il ritmo, il tono, il linguaggio del film è uno: quello della musica un'altro. Ed allora quegli arrivi e partenze dei brani musicali lungo la storia hanno tutta l'aria di pezze da turar buchi; allora la musica — ed il film — scendono inevitabilmente al livello della peggiore operetta o della rivista da avanspettacolo.

Solo quando regista e musicista s'intendono, si accordano e si incontrano perfettamente si può valutare in un dato preciso l'apporto della musica al film. Lo sai meglio di me: è un apporto che varia non secondo la quantità e nemmeno la qualità degli interventi musicali, ma a seconda della opportunità, della tempestività, dei criteri del loro impiego.

Musica che ha, in sé, un altissimo valore inventivo e tecnico, musica di livello classico può a volte nuocere alla efficacia delle immagini cui è applicata. Musica, direi, corrente può conferire alla storia quel tanto che ne determina — determina addirittura — il successo. Non porto esempi del primo caso perché non ne trovo che abbiano una generale risonanza dimostrativa in quanto si tratta di film non riusciti e quindi non noti. Porto invece un esempio recente e clamoroso del secondo. « Il terzo uomo ». Mi sembra di una evidenza assoluta che il successo di quel film sia strettamente legato al suo ormai famoso tema del carosello; ed il successo di quel tema strettamente legato al-

l'impiego che il regista ne ha fatto nel film. Le sequenze drammatiche de « Il terzo uomo » prive di quel commento — e di quel commento cosí strumentato e cosí eseguito — avrebbero perso la maggior parte della loro suggestione. La stessa musica, specie poi se variata nella strumentazione, non avrebbe avuto certamente il successo mondiale che ha conseguito se applicata o diversamente o in un altro film. Temi di molto maggior valore musicale anche in senso popolare hanno avuto risonanza inconfrontabilmente inferiore; e questa è la controprova. Si tratta di incontro tra musica e film, tra regista e musicista, si tratta di intesa, di impiego puntuale, di felici intuizioni. Ed allora l'apporto diviene massimo a prescindere dalla stessa qualità oltre che dalla quantità. A volte il segreto sta nel non mettere la musica o nel toglierla là dove la sua efficacia non sia o non risulti piú necessaria e dunque determinante. A volte sta nel non interromperla e nel mantenerne il filo narrativo anche là dove non sembrerebbe indispensabile. Comunque è sempre con criterio musicale che bisogna giudicare; voglio dire secondo quelle leggi dell'armonia che sono il ritmo, il volume, il tono, cioè la musica; la quale pretende una composizione — e compositori — anche se si tratta soltanto di voci, di suoni e di rumori. Il criterio musicale, per me, è piú che imprescindibile, implicito nella creazione di un film. E l'apporto del musicista sempre fondamentale sia che decida di musicare una sequenza sia che decida di non farlo. Che questo apporto, che questa sua responsabilità, dia risultati positivi o negativi, massimi o minimi dipende dalla sua intesa, dal suo incontro — piú o meno felici — con il regista il quale, beninteso, deve tendere a questo incontro quanto lui.

Alessandro Blasetti

Ultimato il primo montaggio di un film, prima durante e dopo la visione di collaudo, circola nell'aria viziata della sala di proiezione una piccola frase promettente e rassicurante: « *poi, con la musica...* ». Quando si fa la luce in sala, i visi sono sorridenti (le proiezioni private finiscono tutte bene, a differenza di quelle fatte con quella folla, purtroppo inevitabile, di sconosciuti chiamata pubblico) e tutti confermano: « *certo; poi, con la musica...* ». I competenti intendono dire che nel film c'è qualche punto un tantino debole, che c'è qualche difetto, piccolo naturalmente, nella regía, negli interpreti o nel racconto; ma, a turare le falle, c'è il musicista, pagato appositamente per essere un miracoloso Dulcamara, per creare, proprio nei punti nevralgici, pagine sinfoniche tali da affascinare gli spettatori, come bestie feroci al suono della lira d'Orfeo.

Nominato taumaturgo suo malgrado, in queste tristi circostanze il musicista si sente nel personaggio del dottore all'ultim'atto della Traviata — *oh la bugia pietosa a' medici è concessa* — e, pur non im-

pegnandosi troppo in promesse pericolose, assicura che tutto andrà per il meglio, mentre dentro di sé pensa che il film è spacciato.

Il medico-musicista arriva sempre troppo tardi al capezzale dei film malati, quando non rimane che l'ossigeno, cioè l'illusione di rimettere in piedi il film.

Prima, non si pensa al musicista. Si è occupati a girare; al massimo ci sono state una o due conversazioni con il musicista, che diffida dei consigli che gli dà il regista, in genere molto poco competente di musica. D'altra parte se il regista, pur non intendendosene, cerca sempre di capire la musica — e raramente ci riesce — il musicista raramente cerca di capire il cinema e, quasi sempre, non ci riesce. Poco fornito di cultura cinematografica — le eccezioni confermano la regola — il musicista pensa al film come ad un melodramma mancato per eccesso di recitativo, lo affronta con spirito aggressivo, cercando di sopraffare il dialogo con timpani e tromboni e poi, avuta via libera, sfogare nei brani muti, facendo piú rumore che sia possibile. Questo è il caso dell'artista ambizioso, fallito negli altri campi della musica e che cerca il successo nel piú facile campo cinematografico. E' il caso peggiore: ma, anche nel migliore dei casi, un musicista serio e capace rimane sempre un illustre estraneo del film, che interviene soltanto a *completare* un'opera sostanzialmente già realizzata. E' il rifinitore di un palazzo già costruito, e non uno degli architetti.

Io penso sempre con nostalgia a quel pianista cieco della mia infanzia che, al cinema Mefisto, accompagnava i vecchi film muti e che, tardivamente, quando glielo dicevano, sospendeva l'*agitato* della scena dell'incendio, finita da un pezzo, per attaccare il nuovo motivo. Ora, il punto migliore del commento era proprio quando avveniva il fuori sincronismo, e un tema allegro, per esempio, commentava una scena straziante. Nascevano allora effetti suggestivi, anche se casuali, e talvolta la musica aderiva misteriosamente alla scena pur essendo in apparenza fuori posto.

Da questo vorrei dedurre che i musicisti potrebbero ricavare un notevole vantaggio nel loro lavoro se scrivessero la musica senza farsi influenzare dalla visione del film.

La visione precisa, materializzata in tutti i dettagli, di quello che la sceneggiatura faceva soltanto immaginare, mi sembra contraria alla vera ispirazione del musicista, alla libera manifestazione della sua fantasia, vincolata soltanto al significato e ai sentimenti espressi dal film. La proiezione incanala il musicista nella cattiva strada del facile sincronismo; con la seduzione degli « effetti », lo distoglie dal vero sforzo creativo, suggerendogli trovatine musicali ed effimeri successi di falsa aderenza alla « pelle » della scena e non alla sua carne. Tale falsa aderenza, confessione di sterilità, conduce la musica ad essere non l'alleata ma la serva dello schermo. Serva sciocca, poi, in quanto non aiuta neanche l'immagine, ripetendo nel colore e nel disegno sonoro ciò che il fotogramma già mostra.

In un film il musicista è considerato uno dei tre *autori* e questo invidiabile privilegio è ricco di significato, non solo per la partecipazione ai piccoli diritti musicali, ma perché il musicista ha avuto cosí un riconoscimento di personalità artistica che è negato, per esempio, all'architetto e al fotografo. Bisogna dire con tutta franchezza che quest'onore il musicista molto raramente lo merita. E questo non per mancanza di talento, ma per sistema di lavoro. Il musicista è uno strano « autore » che interviene nel lavoro quando il film è già irrimediabilmente definito nei suoi pregi e nei suoi difetti, e ormai il suo intervento non può essere determinativo, non ha piú alcuna influenza, in quanto il film è stato già girato. E il musicista si accontenta di essere l'*accompagnatore* del film, ma non ne fa parte. Si potrebbe togliere la musica e nessuno se ne accorgerebbe. Ben diversa cosa sarebbe se la musica fosse stata scritta sul copione, conosciuta e sentita dal regista, dagli interpreti, dai collaboratori: una musica che fosse determinante della recitazione e della stessa regía, una musica che non si potesse eliminare, perché, anche togliendola dalla colonna sonora, sarebbe ormai entrata nella scena, nei visi, nelle battute, nei movimenti di macchina, nella regía, in tutto il film.

Per chi suona il musicista, oggi? Per distrarre il pubblico con suoni e canti, non per far vivere gli interpreti. E, come il pianista cieco, va appresso alle immagini, in una specie di corsa agli ostacoli, per arrivare primo al traguardo del sincronismo. Ma, come le parallele, musica e immagine non si incontreranno mai.

Dovrebbe, invece, essere il regista ad andare in sincrono con il musicista, a trovare l'aderenza con la musica ispiratrice: musica sincrona e non sincronizzata.

Ma, alla base di tutto, è la necessità che il musicista cinematografico si abitui a leggere una sceneggiatura con occhi cinematografici, si abitui a « vedere » il film prima che il film ci sia, faccia sentire la sua presenza quando il film nasce, per potersene proclamare autore, cioè padre.

A meno che non creda che tre padri sono troppi e preferisca rimanere assente, per non assumere responsabilità pericolose.

Mario Serandrei

Senza dubbio il cinema occupa nella vita contemporanea un posto analogo a quello del teatro d'opera in tutto il 700 e nella prima metà dell'ottocento. E' lo spettacolo popolare per eccellenza e che interessa in ogni senso della parola il maggior numero di persone. La produzione pletorica dei film che appaiono sugli schermi e poi scompaiono, si può solo paragonare a quella delle opere in musica nel 700. E il fanatismo che suscitano le dive dello schermo è paragonabile solo a quello che

suscitavano in altri tempi i virtuosi di canto e di danza. In una parola, se la vita di una volta poteva dirsi una teatrocrazia, quella di oggi si può dire una cinematocrazia. Non esclusa la politica.

Non sono mancati per l'opera in musica, accanto agli apologeti, degli avversari irriducibili, e accanto agli scritti teorici satire come l'opera buffa « *Prima la musica poi le parole* » di Casti e come il *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello. In modo analogo sul cinema sono sono stati scritti numerosi trattati. Un romanzo inglese, di cui non ricordiamo l'autore, il cui titolo francese è l'*Airaignéemâle,* è la storia di una commedia acquistata da una casa cinematografica, per il suo titolo suggestivo, alla quale dopo innumerevoli trasformazioni, che la rendono irriconoscibile, si finisce col cambiare lo stesso titolo che aveva determinato l'acquisto. E nel romanzo di Paul Morand intitolato *France la doulce,* si descrivono le inverosimili peripezie della lavorazione di un film. Cosí, sulla falsariga del *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello, si potrebbe benissimo comporre un trattato intitolato *Il Cinema alla moda.* Anche perché l'analogia fra il teatro d'opera e il cinema è particolarmente nella musica.

La musica non è stata mai assente, anzi è stata sempre parte integrante nello spettacolo cinematografico. Nel film cosí detto muto, la musica durante la proiezione era improvvisata da un pianista anonimo, perché, come abbiamo osservato altre volte, non è tollerabile a lungo uno spettacolo silenzioso. Apparso il sistema fotoelettrico che permette la registrazione dei suoni accanto alle immagini, il film è diventato da una parte puramente parlato (parlato al cento per cento; come si diceva una volta) dall'altra prevalentemente musicale, e in questo genere Lubitsch, riducendo a film delle operette, ci ha dato dei saggi riuscitissimi (Oggi, tra parentesi, è venuta la mania di portare sullo schermo delle opere in musica, con discutibile risultato estetico). Ma tra queste due forme estreme la produzione normale è quella del film parlato, con commento musicale. Il quale commento, anche se spesso di qualità scadente, o male applicato, dimostra sempre la necessità della musica nello spettacolo cinematografico.

In verità il compositore cinematografico non si trova, rispetto al regista, arbitro assoluto dello spettacolo, in una situazione analoga a quella del compositore di opere del 700 rispetto ai cantanti. Anzi la sua situazione è assai peggiore, perché il piú delle volte il regista non ha nessuna sensibilità musicale e crede che si possa tagliare la musica come si tagliano i fotogrammi. Comunque, se il regista è esperto di musica e ha sensibilità musicale, è lui che deve dettar legge al musicista. Quando abbiamo assistito alla lavorazione di *Acciaio,* un film in cui era regista W. Ruttmann e musicista G. F. Malipiero, dobbiamo riconoscere che era sempre il primo ad aver ragione di imporre il suo punto di vista.

Tornando alle analogie fra il compositore di film e quello di opere, dobbiamo ricordare la necessità di scrivere la musica frettolosamente,

in quindici giorni, e la eventualità di improvvisi mutamenti, imposti da circostanze esteriori. Cosí la musica non è piú arte pura, bensí applicata; e il musicista diventa quasi un artigiano. Ma non è detto che tutte queste circostanze siano sempre dannose, e che non finiscano col giovare alla musica.

Prima di tutto la fretta può essere uno stimolo. E' documentato che il *Barbiere di Siviglia* di Rossini è stato scritto in quindici giorni. E tutte le opere di un musicista come Mozart, sono state scritte rapidamente.

In secondo luogo i limiti e le restrizioni non hanno mai nociuto alle arti in genere. Si pensi a quello che ha saputo fare Michelangelo sulla volta della Sistina. E' piuttosto la illimitatezza che nuoce al cinema e gli impedisce il piú delle volte di diventare arte.

Ma, a parte queste considerazioni di carattere generico, dobbiamo riconoscere che il film costringe il musicista ad abolire, prima di tutto, le lungaggini frequenti nella produzione musicale moderna. Perché dobbiamo osservare che mentre tutte le arti tendono al frammentarismo, la musica divaga spesso in modo fastidioso. La musica nel film vuol essere invece breve ed essenziale. E deve essere anche gradevole e accessibile alla maggior parte del pubblico, ed essere realizzata infine con timbri fonogenici e non con i soliti *clichés* orchestrali.

Da quanto abbiamo detto ci sembra che, nel complesso, il film possa piú giovare che nuocere alla musica. Il male è che la maggior parte dei compositori scrivono la loro musica senza convinzione, anzi di mala voglia, allettati solo dall'immediato guadagno. La cattiva prova data da musicisti noti e illustri nel campo teatrale, deriva della mancanza di umiltà e di curiosità. Mozart, che era uno spirito puro e senza pregiudizi, avrebbe certo scritto per il cinema.

Tutto questo non vuol dire che non ci siano dei commenti musicali di film esemplari. E fra essi vogliamo ricordare, sotto tutti i punti di vista, quello di *A nous la liberté* di Giorgio Auric, per il noto film di René Clair.

In conclusione, se i musicisti componessero le musiche per film con umiltà e con passione, si potrebbe parlare di musica per cinema come si parla di musica di teatro, senza alcun senso dispregiativo. Senza dire poi che essa potrebbe influire beneficamente su tutta l'astratta produzione musicale contemporanea, afflitta dalla dodecafonia.

S. A. Luciani

★

Parlare della musica nel film non significa parlare dei rapporti generali esistenti tra l'arte cinematografica e l'arte musicale. Parlare di codesti rapporti isolando le due manifestazioni, per poi indagare gli eventuali punti di contatto o di identità, condurrebbe alla stesura di teorie elaborate in astratto. Come non esiste una teoria « assoluta » del-

l'arte musicale, se non come costruzione esclusivamente intellettiva, generata da costruzioni intellettive precedenti, e da esse solo; come non esiste una teoria « assoluta » e a-temporale dell'arte cinematografica, cosí non esiste un sistema di rapporti tra le due arti, che sia determinabile in sede unicamente speculativa, una volta per tutte. Ogni teoria dell'arte nasce e si sviluppa, positivamente o negativamente, in un determinato periodo storico, dalle sovrastrutture delle basi concrete del periodo stesso; cosí i rapporti tra le arti non sono « generali », ma variano da periodo a periodo, rispecchiando e concretizzando ora le ideologie dominanti, ora la lotta tra le varie ideologie che costituiscono la contraddizione di un'epoca, ora il trionfare di nuove ideologie egemoni, di concezioni artistiche avanzate. Per esempio, i rapporti tra architettura e pittura sono assai diversi nel caso degli affreschi parietali della sala conviviale della Villa dei Misteri a Pompei, nel caso degli affreschi giotteschi alla Cappella Scrovegni, nel caso degli affreschi di Rivera al Ministero dell'Istruzione Pubblica a Mexico.

Cosí radicalmente diversi sono i rapporti tra cinema e musica nel caso dell'accompagnamento orchestrale o strumentale della « prima epoca » del film muto; diversi nel caso di *Entr'Acte* o di *Bronienosez Patiomkin*; diversi nel caso di *Le million* o di *Aleksandr Niewskij*, di *Hamlet* o di *Stalingradskaia bitva*, di *Lost Week-end* o di *Siréna*.

Sia per il film muto che per quello sonoro, numerosi teorici e saggisti hanno condotto lavori senz'altro interessanti per cercar di individuare le leggi « generali » che dovrebbero regolare i rapporti tra la musica e il film. Codesti lavori hanno condotto alla formulazione di una serie di principi relativi al sincronismo e all'asincronismo tra immagine e suono, al tema musicale nel film, ai caratteri descrittivi-decorativi oppure narrativi del commento musicale, eccetera. Il difetto latente di queste teorizzazioni risiedeva nel fatto che gli autori, pur partendo — e inevitabilmente — dagli esempi concreti offerti da questo o da quel film, da questa o quella musica per film, intendevano risalire a leggi eterne e dogmatiche, valide per qualsiasi film e per qualsiasi musica di film, anziché cercar di giungere, per generalizzazioni sintetiche, alla scoperta delle leggi concrete e dialettiche dei rapporti, storicamente determinati, tra musica e film. Il risultato palese di questi difetti di impostazione lo si può constatare dai risultati. Gli attuali rapporti tra musica e critica cinematografica sono tutt'altro che soddisfacenti. Che senza teoria non vi sia possibilità alcuna d'azione, è cosa ovvia e risaputa. Ma non basta una teoria qualsiasi. Di giorno in giorno diviene sempre piú ovvio che senza una buona, una giusta teoria, l'azione si frantuma, lentamente si dissolve.

Il quadro e la cornice

Il problema è quindi di metodo, prima che di prassi. L'incapacità ad elaborare un metodo che non sia dogmatico e « assoluto » disorienta

i critici cinematografici, quasi sempre li conduce al silenzio. Ma l'arte cinematografica è un fenomeno vivo, che si sviluppa dialetticamente rispondendo in modo sempre nuovo e diverso alle istanze della storia, agendo in modo sempre nuovo e diverso sugli sviluppi della storia stessa. Ridurla ai limiti angusti di una teoria dogmatica, di una serie di rigidi canoni, porta all'incomprensione dei fenomeni dell'arte stessa; non solo ad una loro errata valutazione, ma anche a un'assenza totale di valutazione.

Nella saggistica e nella critica d'arte, l'attenzione rivolta alla musica di film, è, oggi, quanto mai scarsa, per non dire inesistente. Anni fa, quando le teorie « assolute » dell'arte cinematografica costituivano un fenomeno vivo, disponendo delle opportune e giustificatrici condizioni ambientali, la saggistica cinematografica isolava scrupolosamente i vari elementi costituenti il film, e isolatamente li analizzava e studiava. Il film veniva sezionato, e su ognuna di queste parti vive amputate il critico componeva, a seconda del suo temperamento o delle sue capacità, un elzeviro o un discorso categorico e « completo ». E la musica di film seguiva le sorti dell'interpretazione, della fotografia, della scenografia, della sceneggiatura. Veniva studiata *in vitro*. Interessava unicamente dal punto di vista formale degli « effetti sonori ». Piú erano strampalati, questi effetti, piú li si lodava. Per poco fossero originali, vi si costruiva attorno una spirale di teorie. Erano gli anni beati del « contrappunto visivo-sonoro ».

Invariabilmente, l'opera veniva scissa, e nessuna teoria v'era, capace di ricomporla senza che dal mosaico non balzassero, a distanza, le incollature e le zone di attacco. Il punto massimo di quest'esperienza, che fu sviluppato largamente da « Bianco e Nero » nei suoi primi anni di esistenza, venne raggiunto da « Cinema » (prima serie) che, addirittura, istituí una rubrica specifica destinata all'analisi e alla trattazione critico-teorica della musica di film. Ispirata al tecnicismo piú settario, facendo astrazione da tutto, eccetto la musica, questa rubrica finiva a volte col non parlar neppure della musica, tanto la riduceva a un fenomeno quintessenziato e formale.

Quando si trattò di applicare queste concezioni e gli insegnamenti di queste attività alla critica dei quotidiani, si precipitò nel silenzio. Salvo rare eccezioni, la critica dei quotidiani recava frasi come « espressivo il commento musicale », oppure « scialba la musica », le quali, evidentemente, non significavano nulla, se non una concezione in cui la musica era considerata, nella migliore delle ipotesi, come la cornice rispetto al quadro.

Spesso i quadri non avevano cornice, o pareva non ne avessero. Questa situazione dura tutt'ora.

Le ragioni dello spettacolo e le ragioni della cultura

Abbiamo chiesto recentemente al critico cinematografico di un importante quotidiano quale fosse la sua opinione circa i rapporti tra

musica e film. Il critico dell'importante quotidiano guardò pensosamente nel vuoto. Allora gli chiedemmo quale parte occupasse la musica nelle sue critiche, ed egli francamente rispose: « Nessuna ». Di fargli altre domande, ci mancò il coraggio.

Questo fatto è indice di una situazione, ed ha cause sia teoriche che pratiche. Indubbiamente, se quel critico non tratta mai della musica, è perché *non se ne è mai posto il problema*. E non se l'è posto perché, nella sua concezione teorica dell'arte cinematografica, sotto la voce « musica » o vi è l'arcaica teoria « assoluta » e formale, ch'egli non riesce piú ad adoperare, o vi è il vuoto completo, dato che all'antica teoria egli non ha sostituito una nuova, atta a risolvere il problema.

Ma oltre a ciò, quel critico avrebbe potuto rispondere: « La musica non occupa spazio alcuno nelle mie critiche, perché le mie critiche stesse non hanno, sul giornale, spazio a sufficienza ».

La sorte del critico cinematografico di un quotidiano è oggidí delle meno invidiabili. Per i produttori e i noleggiatori egli è o un comodo e compiacente amico, o un pazzo furioso. Per una parte del pubblico egli è l'oracolo, le cui frasi van ripetute meccanicamente; oppure è un incomprensibile giudice kafkiano che emette sentenze in nome di un misterioso e remoto tribunale sconosciuto. Per un'altra parte del pubblico, il critico cinematografico è, puramente e semplicemente, un signore che va al cinema gratis, il che parrebbe essere, a detta di molti, la massima aspirazione cui un uomo possa, oggi, tendere.

In realtà, ben altrimenti complessa è la natura e la sorte del critico di un quotidiano. Egli è sommerso dai flutti irrimediabili della sovraproduzione, e non v'è riparo alcuno sulla spiaggia affidatagli: deve subire le onde, e il lezzo dei cadaveri ch'esse, al risucchio, abbandonano sulla rena. Oggi, in media, il critico di un quotidiano, nelle grandi città, deve vedere un paio di film al giorno, se la sua salute resiste a una simile impresa, e se è uomo di coscienza. E in genere lo è.

Visti i suoi due bravi film al giorno, il critico deve risolvere il seguente grave problema: che cosa dire di due film in tutto simili a quelli visti il giorno precedente, e certo del tutto simili a quelli che usciranno in prima visione l'indomani? S'egli riesce a trovare, a furia di pericolosissime acrobazie mentali, eseguite davvero senza rete di protezione, una soluzione, avrà inizio la seconda fase di lotta: lotta contro il cronometro (« Il pezzo deve essere consegnato all'ora tale minuto tal'altro, mai piú tardi »), e contro lo spazio (« Righe a disposizione tante, e non una di piú »).

In quell'ora di lavoro, e in quelle venti righe, il critico del quotidiano deve condensare *tutto*. E allora, per quanto concerne la musica, o non dice nulla, o scrive « espressivo il commento musicale », « scialba la musica », eccetera.

All'origine di questa situazione (la quale può essere, a seconda del temperamento del critico, drammatica oppure soltanto noiosa) sta una ragione concreta: le esigenze dello spettacolo.

Queste esigenze hanno *la stessa base teorica* delle concezioni astratte delle teorie formali dell'arte cinematografica. Entrambe partono dalla seguente posizione: i fenomeni della vita sono isolati, mai comunicanti tra loro, mai agenti l'uno sull'altro. Lo spettacolo cinematografico è spettacolo cinematografico e null'altro: non ha rapporti con nulla e nessuno.

(Ciò non toglie che, in queste condizioni, si continui a parlare continuamente di *arte*. Evocazione di fantasmi).

Non tutti i libri che escono vengono recensiti dai quotidiani, per esempio. Ma guai a non parlare di *tutti* i film che vengono proiettati. Perché? Perché i milioni investiti nell'industria cinematografica sono molti di piú di quelli investiti nell'industria editoriale. Lo spettacolo che pare spettacolo puro e null'altro, è in realtà spettacolo industriale. Vi son coinvolte milioni di persone.

Pare che i critici cinematografici non riflettano mai abbastanza su questi fatti, non cerchino mai di arrivare ad una conclusione. Eppure, lo spazio ch'è loro riservato, le condizioni in cui il loro lavoro si svolge...

Non esiste, oggi, da noi, quella che sarebbe la giusta preminenza delle ragioni della cultura sulle ragioni dell'industria, dello spettacolo industriale

La ninna - nanna e l'opera d'arte

Un'altra ragione (teorico-pratica anch'essa) ostacola oggi il critico nell'esercizio delle sue funzioni: la odierna quasi totale mediocrità della musica di film. In queste condizioni, quando il critico riesce a scrivere « espressivo il commento musicale », ha già fatto molto, ha fatto forse fin troppo. Quando scrive « scialba la musica », significa ch'egli era giunto al limite estremo di sopportazione.

La odierna quasi totale mediocrità della musica di film ha cause ben precise. Esse van ricercate nella natura stessa della stragrande maggioranza dei film che oggi vengono prodotti (e non v'è musicista degno di questo nome che umanamente possa, che umanamente riesca a scrivere, per questi film, una partitura decente), e nelle condizioni ambientali in cui vengono prodotti. Si fa sempre piú raro, oggidí, da noi, il caso di un musicista di talento che lavori per il cinema. Quando il musicista di talento si getta, per caso, per sua convenienza momentanea, o per vincoli personali col regista o col soggettista, nell'avventura, c'è il caso che riesca, nonostante tutto, a creare qualche cosa di sensato, e a volte perfino qualche cosa di nobile e bello. La cosa non è pericolosa: nessuno se ne accorgerà, nessuno ne parlerà, la critica cinematografica, con commovente unanimità, conserverà il silenzio piú completo.

Ma se il musicista insiste, se non si limita alla prima o alla seconda esperienza, finirà collo scrivere meccanicamente languorosi temi per vio-

lino (scena patetica) o tonanti temi « per tutta l'orchestra » (scena drammatica). Canterà la ninna-nanna al pubblico, e all'arte sua.

Non vi è in Italia (e in Francia, e in Inghilterra, ecc.) critico alcuno crediamo, che non abbia rotto le regole, che non abbia dedicato almeno un paio delle venti o trenta righe a sua disposizione al « tema di Harry Lime » del film *The Third Man*. Dunque a tanto si è giunti: a sottolineare, e quindi a considerare come una conquista, come una vittoria dell'arte cinematografica e della musica di film, un motivo il cui valore d'esistenza consiste nelle sue innegabili attitudini a eccitare lo spettatore. Per un'ennesima volta, le ragioni dello spettacolo industriale e dell'ideologia soporifera schiantano le ragioni della cultura e dell'opera d'arte. Si parla del « tema di Harry Lime » come della pettinatura Napoléon, o della linea della moda femminile di quest'anno che, come ognuno sa, i piú autorevoli sarti parigini vogliono stretta e aderente. La ninna-nanna, oltre a condurre al sonno, può anche essere eccitante. In certe condizioni storiche e sociali, anzi *deve* esserlo. E il compito viene assolto con puntualità degna di miglior causa.

La saggistica in mari desolati

Se il critico di un quotidiano non può — o ormai non vuole — parlare della musica di film, il saggista, il critico delle riviste specializzate non naviga certo in acque migliori. Di che cosa parlare?

E come parlare?

I musicisti per film fanno quello che possono, cioè fanno quel che vien detto loro di fare. Non possono lavorare per il film preferito, oppure sono giunti ad un punto tale di demoralizzazione che si piegano all'idea di lavorare per qualsiasi film. Come potrebbe il saggista individuarne le linee specifiche dell'arte, quando quest'arte non esiste; quando il musicista firma il commento musicale dei film piú contraddittori, piú diametralmente opposti tra loro? Max Steiner, per esempio, scrisse un tempo la musica per *The Informer,* frammezzo ad una valanga di filmetti e filmacci; oggi scrive, con la massima tranquillità, per *Santa Fé Trial,* film che difende ed esalta gli schiavisti, e per *Treasure of Sierra Madre,* film che vorrebbe svolgere una polemica contro la « corsa all'oro »; scrive per un film di Fritz Lang, *Cloak and Dagger,* ma anche per l'« orrifico » *The Beast with five Fingers;* scrive per un film d'« aviazione », *Captain of the Clouds,* e per un film « ideologico » come *The Fountainhead;* per la « commedia psicologica » *The Great Lie* e per l'« epico » *Gone with the Wind.*

O prendiamo il caso di Alfred Newman. Ha scritto per *Dead End,* un film sociale, e per *Wuthering Heights,* film, per cosí dire, romantico; ha scritto per *Grapes of Wrath,* film realista e sociale, e per *The Song of Bernadette,* film mistico; ha scritto per *Gentleman's agreement, Boomerang* e *Pinky,* film realistico-ideologici, e per *Margie, Sweet Rosie*

O'Grady e *Week-End in Havana,* film che, anche con la migliore buona volontà, non si riesce a definire neppure commedie.

O consideriamo il caso di Dimitri Tiomkin: scrive la musica per *It's a Wonderful Life* e per *Red River,* ma anche per *Lucky Partners,* per *Duel in the Sun.*

Victor Young scrive la musica per *Ministry of Fear* di Lang e per *The Outlaw;* ma la scrive anche per *To Each his Own, Frenchman's Creek,* perfino per *Ranger War,* un western della serie Hopalong Cassidy. Van Parys passa dal psicologico *La Vie en Rose* al poliziesco *L'ombre* e al vaudeville *Carré de valets.*

Perché Kosma ha scritto la musica per i film polizieschi *Carrefour des passions e La dame d'honze heures?* Hanno persino costretto Hans Eisler a scriver la musica per *Spanish Main,* nient'altro che un film in technicolor sui corsari.

In un'intervista (« Cinema », nuova serie, II, 31 luglio 1949) Daniele Amfitheatrof ha detto: « Oggi, il musicista cinematografico è considerato ad Hollywood sullo stesso piano gerarchico artistico e tecnico del regista, col quale lavora a parità di diritti ».

Può darsi che in altri centri di produzione il musicista sia assunto per battere il ciak o fare il fattorino; quel che Amfitheatrof non dice è quali siano i *diritti* del regista hollywoodiano. Basta andare al cinema per capirlo: non esistono.

(E' quasi ridicolo, dopo Pabst, dopo Feyder, dopo Peter Bächlin e tanti altri, dover ripetere queste cose).

E del resto, nella carriera di Amfitheatrof per un *Letter from an Unknown Woman,* quanti *Guest Wife,* quanti *Suspense,* quanti *Lassie Come Home...*

Su tutti questi problemi, la nostra critica delle riviste specializzate tace. E la nostra saggistica, che fa la nostra saggistica?

Dice che « Il problema è uno. Ridurre certa tematica musicale in rigorosi termini di cinema » (Paolo Jacchia, *Appunti per una poetica cinematografica del motivo musicale,* in « Bianco e Nero », IX, 7, settembre 1948); intende studiare i rapporti « fisici e psicologici » che « intercorrono tra l'immagine visiva e l'immagine auditiva » (N. Taddei S. J., *Musica in fotogrammi:* « *Fantasia* » *di Walt Disney,* in « La Civiltà Cattolica », 99, 11, 2349, 1° maggio 1948); dice che « I problemi specifici che... si presentano al musicista che si accinge a scrivere il « commento sonoro » di un film, riguardano tanto la concezione della musica nella sua struttura formale... quanto la realizzazione della sua veste strumentale... » (Roman Vlad, *Tecnica dela musica per film,* in « Bianco e Nero », X, 8 agosto 1949). E nell'anno di grazia 1949 Ildebrando Pizzetti deve ancora chiedere che il regista consideri il musicista « non come un coloritore o verniciatore del film già compiuto » (*Musica necessaria,* in « Bianco e Nero », X, 8, agosto 1949). Roman Vlad, dopo aver detto che « L'aderenza del taglio formale non basta... di per se stessa ad assicurare la perfetta idoneità filmistica di un com-

mento musicale », sostiene che la musica non deve soverchiare il dialogo, deve permettere che il dialogo sia udito dallo spettatore, il che tutti ignoravano.

E c'è forse qualcuno che propone una soluzione? Come no, c'è. In « Cinema » (nuova serie, 11, 15 dicembre 1949), in un articolo si legge che il problema della musica di film si può risolvere, oggi, adottando la musica dodecafonica (« realizzazione di « idee » puramente musicali, in una musica cioè astratta e quasi vorremmo dire metafisica »). L'autore di queste righe, Luigi Pestalozza, è evidentemente un marziano calatosi alla chetichella da un disco volante. Egli ignora che ben tre recenti film astratti danesi hanno adottato la musica dodecafonica per realizzare le « idee » di alcuni interessantissimi balletti di punti, cerchi, poligoni, pentagoni, e anche segni « dionisiaci » non meglio identificabili.

Nessuno oggi studia i problemi della musica nel film, intendiamo i problemi concreti, i problemi reali, non quelli dei rapporti fisici e psicologici tra immagine visiva e immagine auditiva; nessuno ha analizzato la partitura scritta da Ildebrando Pizzetti per *Il mulino del Po;* nessuno ha studiato quella di Goffredo Petrassi per *Riso amaro;* nessuno ha indagato che cosa mai abbia fatto Auric per *Les jeux sont faits;* che cosa abbia scritto Van Parys per *Le silence est d'or;* nessuno ha studiato la struttura musicale di *Volahol Europaban;* nessuno si è posto il problema offerto dall'attività di Miklos Rosza; nessuno ha studiato il lavoro di Honegger per *Le village perdu;* quello di E. F. Burian per *Siréna;* quello di Antonio Diaz Conde per quasi tutti i migliori film messicani; non una riga d'analisi accurata per la musica di William Walton in *Hamlet* e *Henry V;* non un saggio per studiare la musica scritta da Shostakovic per *Miciurin, Moladaia Gvardia, Vstrecie na Elbe, Padenie Berlina,* da Khaciaturian per *Russkii Vopros, Stalingradskaia bitva, Vladimir Iliic Lenin,* da Kabalevski per *Akademik Ivan Pavlov.*

Nulla. Nessuno. Oggi, all'infuori del « tema di Harry Lune », altra musica di film non c'è.

Il « tema » di Harry Lime, questo « eroe del nostro tempo » alla rovescia.

Che fare ?

Non esistono, per il problema della musica di film, soluzioni miracolistiche o soluzioni teoriche.

L'unica soluzione *teorica* possibile del problema, oggi, indicherebbe con estrema precisione la necessità di trasformare radicalmente le strutture del cinema. Ma la situazione concreta non pone oggi questo compito.

Oggi il problema consiste, e nel modo piú semplice, piú immediato, piú elementare possibile, nel fare buoni film non *accanto* a cattivi film, ma *contro* cattivi film; nel fare film veri non *assieme* a film falsi ma

contro film falsi; nel fondere, in veri e buoni film, una musica adeguata ai temi fondamentali della nostra epoca, i quali non consistono nel titillamento di una cetra, nell'esaltazione sonora del terrore, dell'incubo, dell'ossessione; i quali non consistono nel vellicamento di quanto di piú banale e sciocco esista tutt'ora, purtroppo, in tanti strati della « pubblica sensibilità ». Il mondo intero è percorso da brividi umani ed eroici, grandiosi e semplici. Lasciamo che Harry Lime si dibatta nelle fogne, che Manon sprofondi nella sabbia. Il mondo offre ben altri esempi di vita, di amore, di dignità.

Quanto dovrebbe lottare, oggi, una buona musica di film; quanto dovrebbe lottare oggi, una buona critica e saggistica cinematografica sul problema della musica di film! Non tacendo, ma discutendo. Non tacendo, ma polemizzando. Non arrendendosi, ma denunciando brutture e storture. Non sorvolando ma lavorando in profondità. Non accontentandosi della soluzione meccanica, ma studiando, studiando e studiando. Non plaudendo alla ninna-nanna che di film in film si prolunga, ma esigendo e aiutando una musica che aiuti l'uomo ad essere migliore, ad essere felice: concretamente, nella vita, non artificialmente, nel buio delle sale di proiezione.

C'è lavoro per una generazione intera.

Glauco Viazzi

Problemi della registrazione sonora e del missaggio

La buona qualità di una registrazione sonora dipende in larga misura dalle caratteristiche acustiche della sala in cui essa viene effettuata.

I principali requisiti di una buona sala di registrazione possono esser riassunti come segue:

1) La sala deve avere, in relazione alla propria cubatura un determinato grado di sonorità ambientale (non molto piú e non molto meno). A questo concetto è stata data definizione quantitativa precisa per la prima volta da Sabine, sullo scorcio del secolo scorso, definendo come « coda sonora » il tempo occorrente affinché un suono emesso ad intensità costante da una sorgente sonora (p. es. da una canna d'organo) al cessare dell'emissione si riduca ad avere un'intensità pari alla milionesima parte dell'intensità primitiva, e indicando la prima formula con la quale la « coda sonora » può essere approssimativamente calcolata (1).

Dal confronto delle caratteristiche di numerose sale, e dei risultati ottenuti, sono stati ricavati i valori « ottimi » della coda sonora alle varie frequenze per sale di vario volume, elencati nella tabella I.

TABELLA I

Volume della sala (m^3)	Frequenza (periodi)					
	50	100	200	500	1000	2000
1000	1,25"	1,10"	1"	0,92"	0,90"	0,90"
2000	1,50"	1,30"	1,15"	1,02"	0,98"	0,98"
3000	1,60"	1,40"	1,25"	1,10"	1,05"	1,05"
5000	1,80"	1,70"	1,40"	1,25"	1,20"	1,20"

(1) La coda sonora T è data dalla formula

$$T = \frac{0{,}161\ V}{a\ S}$$

in cui V è il volume della sala, a il coefficiente medio di assorbimento, ed S l'area totale delle superfici che limitano la sala (pareti, soffitto, pavimento).

Se in una data sala i valori della coda sonora sono molto superiori a quelli qui riportati, si corre il rischio di avere una riproduzione confusa; se essi sono molto inferiori, la riproduzione è troppo « secca » e priva dell'abbellimento della sonorità ambientale. Valori buoni sono quelli che non si discostano piú del dieci per cento in piú o in meno dai valori ottimi indicati. E' interessante notare che i valori riconosciuti ottimi per una sala da concerto sono dal 30 al 40% superiori a quelli indicati dalla presente tabella.

2) La sala deve essere esente da fenomeni di risonanza a determinate frequenze, che potrebbero provocare un'amplificazione fastidiosa di determinati suoni, e, data la loro estinzione piú lenta, produrre la loro sovrapposizione su suoni meno favoriti. Va anche evitata la formazione delle cosí dette onde stazionarie, che provocano nella sala l'insorgere di zone di maggior intensità e di altre di minor intensità. Questi difetti, come ha insegnato la pratica architettonica, si possono eliminare adottando alcuni rapporti privilegiati fra le tre dimensioni principali di una sala. Ad esempio il rapporto fra altezza, larghezza e lunghezza dovrà essere equivalente a quello della terna di numeri 1; 1,25; 1,6 oppure a quello della terna 1; 1,6; 2,5 oppure a quello 1; 2,5; 3,2. Bisognerà anche evitare per quanto possibile che le pareti opposte siano nettamente parallele, e che il soffitto sia in tutta la sua lunghezza piano ed orizzontale.

3) La sala dovrà esser dotata di una certa quantità di elementi assorbenti, e di altri riflettenti, ma per quanto riguarda le superfici riflettenti, vanno preferite quelle che creano una diffusione del suono in varie direzioni, come i cilindri con la convessità rivolta verso l'ambiente.

Dal 1940 in poi si sono costruite in America molte sale, per la registrazione sonora e la radiodiffusione, con le pareti e il soffitto completamente rivestiti di elementi cilindrici diffusori. Questi cilindri hanno spesso curvatura differente dall'uno all'altro, sono costituiti di pannelli di legno compensato da 8 a 10 mm., sostenuti da céntine spaziate a varia distanza e sono orientati diversamente sulle varie pareti e sul soffitto: p. es., verticalmente sulle pareti laterali, orizzontalmente su quelle terminali, e sul soffitto in una terza direzione perpendicolare alle prime due (v. fig. 1).

Secondo il Rettinger, noto specialista americano dell'acustica architettonica, i vantaggi offerti da questo tipo di rivestimento sono i seguenti:

1) Distribuzione piú uniforme della pressione sonora, dato che ciascun pannello diffonde il suono secondo un'onda a larga fronte (v. fig. 2).

2) Creazione di casse armoniche risonanti in varie bande di frequenza (a causa della varietà di dimensioni accennata) e che quindi sostengono il suono dei varî strumenti e ne aiutano la propagazione.

3) Assorbimento maggiore delle basse frequenze, dovuto al fatto che una notevole energia sonora viene consumata nel mettere in vi-

brazione i pannelli i quali rispondono meglio a tali frequenze; una parte di questa energia viene irradiata dalla superficie posteriore dei pannelli, e qualora dietro di essi sia predisposto uno strato abbastanza spesso di materiale assorbente, essa viene sottratta all'ambiente.

4) Riduzione degli effetti d'interferenza tra il suono che giunge direttamente a un microfono, e quello riflesso dalle pareti.

5) La curva di decrescenza dell'intensità di un suono emesso nella sala è regolare e progressiva, non presenta oscillazioni, e quindi non sono da temere sovrapposizioni che confondano il disegno musicale di un brano, neppure se questo è a ritmo rapido e brillante.

Dopo la guerra gli stabilimenti cinematografici italiani non hanno voluto rimanere indietro in questo campo, e tanto la « Scalera Film » come la « Titanus » hanno costruito sale con diffusori cilindrici, secondo progetti elaborati rispettivamente dal Vernaleone e dal Robecchi (figg. 3 e 4).

Cinecittà era stata dotata, già da vari anni, per opera del Cambi, di una sala musica fornita di diffusori costituiti da pannelli ad angolo, che è stata ricostruita nel dopoguerra.

E' interessante notare che la grandezza della sala va adeguata al numero degli esecutori che compongono l'orchestra. Una grande orchestra in una sala insufficientemente grande risulta come soffocata, e d'altra parte un'orchestra di pochi elementi viene piú vantaggiosamente registrata in una piccola sala. Riportiamo nella tabella II in corrispondenza dei volumi di varie sale, i valori riconosciuti ottimi per il numero degli esecutori, secondo il consenso di tecnici reputati, come il Maxfield, il Potrovio, il Loye.

TABELLA II

Volume in m^3	Valore ottimo	Massimo ammesso
1000	15	27
2000	25	50
3000	38	80
5000	50	120

Come si vede, questi valori sono molto inferiori a quelli normalmente adottati in Italia, dove le sale di registrazione sono generalmente troppo affollate rispetto alla loro capacità. Occorre, a nostro parere, che i musicisti trovino l'energia necessaria per difendere la propria musica, rifiutando di farla registrare in sale troppo piccole in relazione alla formazione orchestrale. E' d'altra parte desiderabile che si costruiscano anche presso di noi sale di grande cubatura, per permettere una buona registrazione di grandi complessi orchestrali. Evidentemente è un problema industriale complesso, e resta a stabilire se la forte spesa necessaria per la costruzione di una grande sala possa essere ammortizzata col solo lavoro cinematografico.

A titolo statistico riferiamo che da un'inchiesta condotta nel 1941 presso i maggiori studî cinematografici americani, risultò che una sola casa impiegava per la registrazione una sala di circa 2000 metri cubi; quattro sale avevano volumi compresi fra 3000 e 5000 metri cubi; due sale avevano una cubatura di 7000 m^3, una di 14.000. La nuova sala per musica costruita nel 1946 dallo studio Republic ha un volume di 7000 metri cubi.

Elementi importantissimi per la registrazione musicale sono anche le caratteristiche dei microfoni, il loro numero, la loro collocazione rispetto alle varie parti dell'orchestra.

Agli inizi della tecnica radiofonica e del film sonoro, erano in uso microfoni senza pronunciata caratteristica direzionale, come i microfoni a condensatore, o i dinamici (v. fig. 5).

Si cercava allora di abbracciare l'intero campo dell'orchestra con un solo microfono, sospeso in alto, disponendo nelle prime file violini primi e secondi, poi le viole e gli strumentini, e cosí in file man mano piú lontane i vari strumenti, tenendo piú lontani quelli capaci di fornire una maggiore intensità di suono. Se vi erano cantanti, per dare alle loro voci sufficiente risalto rispetto all'orchestra, essi venivano avvicinati al microfono, e posti avanti ai primi violini spesso su un palco sopraelevato. Questa disposizione dava talvolta risultati soddisfacenti, consentendo di raggiungere una tal quale fusione naturale di varî elementi, ma spesso per raggiungere l'equilibrio fra le varie famiglie strumentali, e per ottenere che la voce dei cantanti emergesse erano necessarie interminabili prove. E quel che piú conta, i musicisti erano insoddisfatti, lamentando la mancanza di « rilievo » delle varie parti dell'orchestra.

I teorici hanno fornita una spiegazione plausibile dell'insufficienza di questa tecnica. Esiste una profonda differenza fra l'ascolto diretto di una esecuzione orchestrale da parte di un uditore che si serve di entrambe le orecchie, e l'ascolto mediato, attraverso un apparecchio di riproduzione elettroacustica, specie se questo si serva in partenza, di un solo microfono. Mentre l'uditore nell'ascolto diretto riesce, grazie ai suoi poteri di concentrazione psicologica, ad ottenere una vera percezione spaziale, che gli permette di identificare la posizione dei varî strumenti, e di seguire i motivi o le armonie ad essi affidati, anche quando la loro intensità relativa non predomini su quella degli altri strumenti, tutto si appiattisce nell'ascolto effettuato attraverso a un solo microfono, e predominano in un dato momento quegli strumenti che emettono suoni di maggior intensità o che sono piú favorevolmente situati rispetto al microfono.

Occorreva quindi correre ai ripari e dare alla registrazione sonora un carattere piú selettivo, permettendo al tecnico del suono di accentuare, e di mettere in evidenza per l'ascoltatore, i motivi che nell'intenzione del compositore hanno in un dato momento maggior valore espressivo. Ciò è stato possibile, in gran parte, grazie all'avvento dei micro-

foni direzionali, cominciando da quelli a nastro, la cui sensibilità è tutta concentrata entro due diedri, opposti al vertice, dell'apertura di 90 o 100 gradi (v. fig. 6), per poi giungere ai microfoni unidirezionali o a cardioide, che rispondono quasi esclusivamente ai suoni provenienti dalla zona anteriore ad un loro piano diametrale (v. fig. 7).

Adottati i microfoni direzionali, si è divisa l'orchestra in zone, affidando a varî microfoni il compito di raccogliere il suono delle varie famiglie di strumenti, assegnandone per esempio uno agli archi, uno agli strumentini e ai legni, uno agli ottoni e uno speciale al piano, e all'arpa o alla celeste. Microfoni di vario tipo possono naturalmente venir usati in maniera promiscua, per meglio sfruttare le loro caratteristiche. I microfoni a nastro si prestano ad isolare una zona dell'orchestra, e a raccogliere con la faccia posteriore la sonorità ambientale, quando non vi sia timore che essi raccolgano posteriormente il suono di strumenti diversi da quelli della loro zona, perché ciò frusterebbe il piano di tener distinti le varie famiglie. I microfoni unidirezionali o a cardioide possono essere usati utilmente per la ripresa di uno o piú strumenti, come il piano, l'arpa, la celeste, che per la loro debole intensità relativa richiedono l'uso di un microfono ravvicinato, senza che questo, per trovarsi entro l'area occupata dall'orchestra, raccolga il suono di altri strumenti situati dietro di esso.

In ogni modo è bene tener presente che piú è accentuato il carattere direzionale di un microfono, e minore risulta l'effetto di sonorità ambientale che si accompagna al suono degli strumenti raccolti da esso, poiché il microfono non raccoglie il suono riflesso dalle pareti della sala se non nel ristretto angolo solido entro cui si estende la sua sensibilità. Usando soltanto microfoni direzionali, orientati verso i varî strumenti, si potrà quindi ottenere una riproduzione nitida delle varie parti orchestrali, ma priva di quell'effetto di sonorità ambientale che solo può conferire vita alla musica. Per evitare questo difetto, e per sfruttare al massimo le buone caratteristiche acustiche della sala, è indispensabile aggiungere ai varî microfoni direzionali, riservati alla accentuazione delle varie parti orchestrali, un microfono « generale », che potrà anche essere non direzionale, destinato a raccogliere, da una distanza adeguata, l'effetto complessivo dell'orchestra, arricchito dalle riflessioni di suono provenienti dalle pareti della sala.

Un gruppo di studiosi americani, fra cui il Maxfield, specialista dell'acustica radiofonica, ha dato una definizione quantitativa a queste considerazioni. Il Maxfield chiama « vivezza » (liveness) del suono in un determinato ambiente la quantità definita della formula

$$L = \frac{1000\ T^2\ D^2}{G\ V}$$

in cui V è il volume dell'ambiente espresso in piedi cubi;

T è la lunghezza della coda sonora espressa in secondi (a 500 o 1000 periodi, valore medio);

D è la distanza in piedi fra il microfono e la sorgente sonora;
G è una costante dipendente dal grado di direzionalità del microfono, essendo uguale ad 1 per microfoni non direzionali, a 3 per i nastri e cardioidi ecc.

Raccogliendo i risultati di numerose osservazioni, il Maxfield conclude che secondo il tipo di musica il grado di « vivezza » raccomandabile è diverso: maggiore per la musica sinfonica, minore per le piccole orchestre e per i solisti, e assegna i valori seguenti:

Tipo di suono	« *Vivezza* » *compresa fra*
Piano	4 e 16
Orchestra sinfonica	5 e 20
Piccola orchestra	3 e 12
Violino o violoncello solista	1 e 4
Canto	1/3 e 3

Ad esempio, data una sala di registrazione del volume di circa 1000 m³, e dotata di una coda sonora media di 1,2 secondi, per ottenere una buona registrazione di musica pianistica, con un grado di « vivezza » compreso fra i limiti accennati di 4 e 14, e p. es. uguale a 6, se si usa un microfono non direzionale occorrerà collocarlo ad una distanza di circa 4 metri dal pianoforte, mentre se si impiega un microfono a cardioide, orientato verso il piano, la distanza relativa dovrà essere di circa 6 metri e mezzo.

Il Maxfield raccomanda di piazzare il microfono generale rispetto all'orchestra in modo da avere un grado di « vivezza », per es. 20 o 25, e di mescolarne il suono con quello dei microfoni di accentuazione, il cui suono è molto meno « vivo », in proporzioni adatte ad ottenere un suono complessivo vivo e risonante. Una volta accettati i valori esposti nella precedente tabella, la teoria è suscettibile di esatti calcoli numerici, per i quali rinviamo il lettore all'interessante studio del Maxfield « Liveness in broadcasting » (la « vivezza » nella radiodiffusione) pubblicato dalla Western Electric.

Senza entrare in queste precise determinazioni quantitative, si può dire che il grado di « vivezza », ossia di sonorità ambientale da conferire alla musica, è questione eminentemente di gusto, nel risolvere la quale il tecnico dev'essere coadiuvato dal musicista.

Desideriamo anche accennare che alcuni tecnici americani patrocinano l'uso di molti microfoni per le registrazioni di grandi complessi orchestrali. Si veda a questo proposito lo schema illustrato dal Frayne, uno dei migliori tecnici della Western Electric (Elements of sound recording, N. Y., 1949) che fa uso di sette microfoni (fig. 8).

L'orchestra è divisa nelle seguenti famiglie di strumenti: violini primi e secondi, su due o tre file, raccolti da un microfono a nastro; viole, violoncelli e contrabbassi, disposti in varie file nell'ordine ac-

cennato, e con notevole distanza fra la fila dei violoncelli e quella dei bassi, tutti raccolti da un microfono a nastro; clarini e strumentini, seguiti da corni, raccolti da un microfono a nastro; arpa e piano, raccolti da un microfono a cardioide; tromboni e trombe, su due file, e seguiti da timpani, grancassa, ecc., raccolti da altro microfono a cardioide; xilofoni e altri strumenti speciali, raccolti da altro microfono a cardioide.

Vi è infine un microfono « generale » situato a notevole distanza dall'orchestra, per ottenere il voluto grado di « vivezza ».

Da quanto siamo venuti esponendo risulta che il tecnico a cui è affidata la registrazione è investito di una responsabilità tanto maggiore, quanto piú complessi sono i mezzi a sua disposizione. Solo chi abbia penetrato le intenzioni del compositore, giungendo ad intuire quali strumenti in un dato momento abbiano nella partitura il maggior valore espressivo, può al momento opportuno « accentuare », una determinata sequenza sonora, lasciando in secondo piano le altre.

E' bene qui accennare ad un altro compito di notevole importanza che spetta al tecnico della registrazione, quello di regolare l'ampiezza della modulazione. E' noto entro quali vasti limiti possa variare l'intensità sonora emessa da un complesso orchestrale. Secondo le ricerche dei Bell Telephone Laboratories (Western Electric) l'intensità emessa da un'orchestra varierebbe da un massimo di 10^{-9} watt per centimetro quadro a un minimo di 10^{-13} watt per cm^2, ossia nel rapporto da 10.000 a 1. Per le limitazioni inerenti alle qualità fotografiche della pellicola, che ha un suo livello ben determinato di « rumore di fondo », la colonna sonora non può dare attualmente un rapporto tra massima e minima intensità molto superiore a 100 (40 decibel, in unità logaritmiche). I suoni piú deboli debbono infatti venir registrati ad una intensità sufficientemente superiore a quella del « rumore di fondo » perché possano venir distinti da esso. Ammettendo quindi che l'orchestra o un cantante, partendo dal pianissimo, vadano eseguendo un crescendo, ben presto i limiti di modulazione della colonna sonora saranno raggiunti, mentre il crescendo « oggettivamente » continuerà. E' quindi compito del tecnico il « frenare » il crescendo, per raggiungere il « fortissimo » solo nel punto in cui esso può produrre il miglior effetto, evitando l'impressione penosa che lo sforzo dell'orchestra, o lo slancio lirico del cantante, siano stati soffocati dal mezzo meccanico. Si tratta di comprimere i « forti » e di aumentare, relativamente ad essi, l'intensità relativa dei « piano » e dei « pianissimo » per evitare che siano sommersi dal rumore di fondo della pellicola, o dal livello generale dei rumori della sala cinematografica in cui avrà luogo la proiezione (rumori dovuti a movimenti del pubblico, al funzionamento di sistemi di ventilazione, ad insufficiente isolamento rispetto al traffico cittadino, ecc.). Questa compressione ed espansione costituiscono un lavoro delicato, in cui solo l'esperienza e il gusto possono soccorrere.

Benché molti apparecchi moderni siano dotati di compressori elettrici, che eseguono automaticamente, e con la massima rapidità, le va-

riazioni accennate, è da ritenere che un tecnico intelligente possa graduare molto meglio i suoi effetti. Riteniamo preferibile l'uso di un semplice limitatore, il cui ufficio si limita ad impedire durante punte impreviste, il sovraccarico dell'organo di modulazione.

Una dinamica piú estesa, cioè un rapporto maggiore tra le massime intensità registrabili e le minime ancora percettibili al disopra del rumore di fondo, è stata ottenuta già da vari anni in America, come risultato dell'adozione delle emulsioni fotografiche a grana fine sia per il negativo sonoro (p. es. la Eastman Kodak 1373) che per il positivo per la stampa (E. K. 1302). Anche la Film Ferrania ha condotto a buon punto gli studi su questi nuovi tipi di pellicola, ed è da sperare che entro l'anno prossimo si potrà far uso per i nostri film di queste emulsioni perfezionate, che consentono una riduzione notevole del livello dei rumori di fondo, e allo stesso tempo, dato il loro maggiore potere risolvente, una miglior resa delle frequenze piú alte della gamma acustica e quindi una maggior naturalezza della riproduzione. Rimarrà tuttavia sempre notevole l'importanza del livello dei rumori nella sala di proiezione, a cui si è precedentemente accennato.

Un sistema di registrazione che può apparire macchinoso per l'entità dei mezzi impiegati, ma che consente di mettere bene in evidenza le varie parti dell'orchestra, e all'occorrenza i cantanti, è quello della registrazione multipla su varî apparecchi, azionati in sincronismo, e partendo da microfoni separati e opportunamente orientati rispetto all'orchestra. Si ottengono cosí varie colonne sonore, tutte riproducenti lo stesso brano musicale, ma differenti in quanto ciascuna dà prevalente risalto ad una determinata famiglia di strumenti, o ai cantanti e ai cori; queste varie colonne, montate in sincronismo, vengono poi fuse insieme nel missaggio finale, studiando con tutta calma e con ripetute prove quale di esse in un determinato momento debba prevalere sulle altre. Questa nuova tecnica si è dimostrata molto utile specialmente nei film musicali, consentendo di effettuare dei veri « primi piani » sonori dei varî strumenti quando l'intenzione del musicista lo richiedeva.

Questo metodo, che è stato saltuariamente applicato per qualche film anche in Italia, trova la sua naturale limitazione nel forte dispendio di pellicola e nell'immobilizzo di apparecchiature costose. E' probabile che l'avvento della registrazione magnetica creerà anche presso di noi condizioni piú favorevoli alla realizzazione della registrazione multipla, data la possibilità di cancellare le registrazioni a film ultimato, utilizzando di nuovo la pellicola ad altri scopi. Il film magnetico, che permetterà al'ascolto immediato in sala di ogni registrazione contribuirà anche a facilitare il controllo dei risultati ottenuti e a rendere piú stretta la collaborazione tra musicisti e tecnici.

Una fase importante nella esecuzione del film è il missaggio della musica con il dialogo e con gli altri effetti sonori.

La possibilità di ottenere una perfetta fusione fra dialogo e musica, dipende in gran parte dal tipo della composizione musicale, dal suo ritmo e dalla strumentazione. E' difficile enunciare regole gene-

Fig. 1 - *Sala per registrazioni musicali della RCA a Hollywood*
(dalla rivista « Broadcast news », pag. 13)

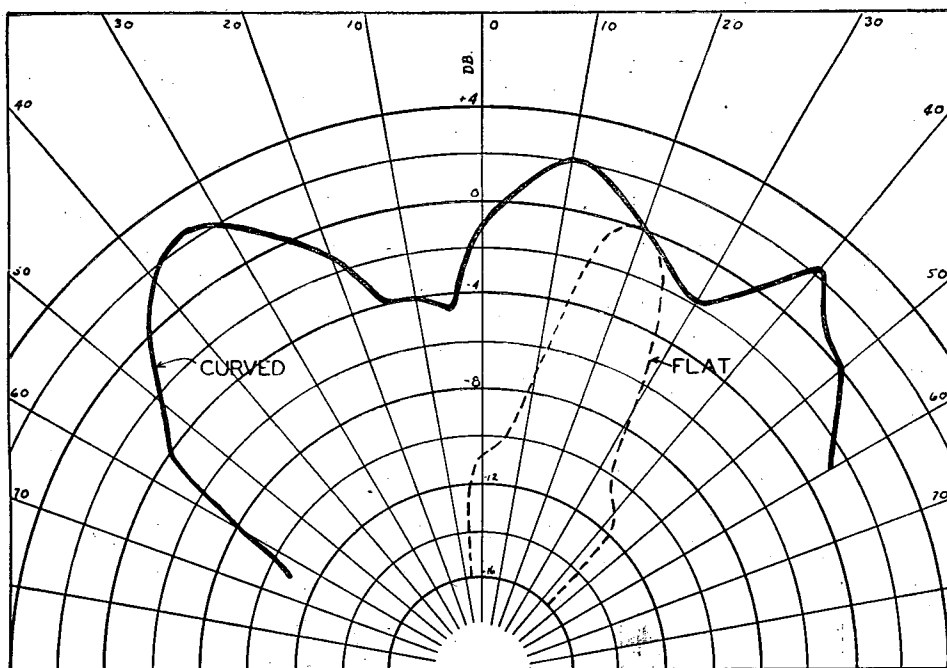



Fig. 2 - *Curva di distribuzione del suono diffuso nelle varie direzioni per un pannello curvo (linea continua) e per un pannello piano (linea tratteggiata)*
(dalla rivista « Broadcast news », pag. 2)

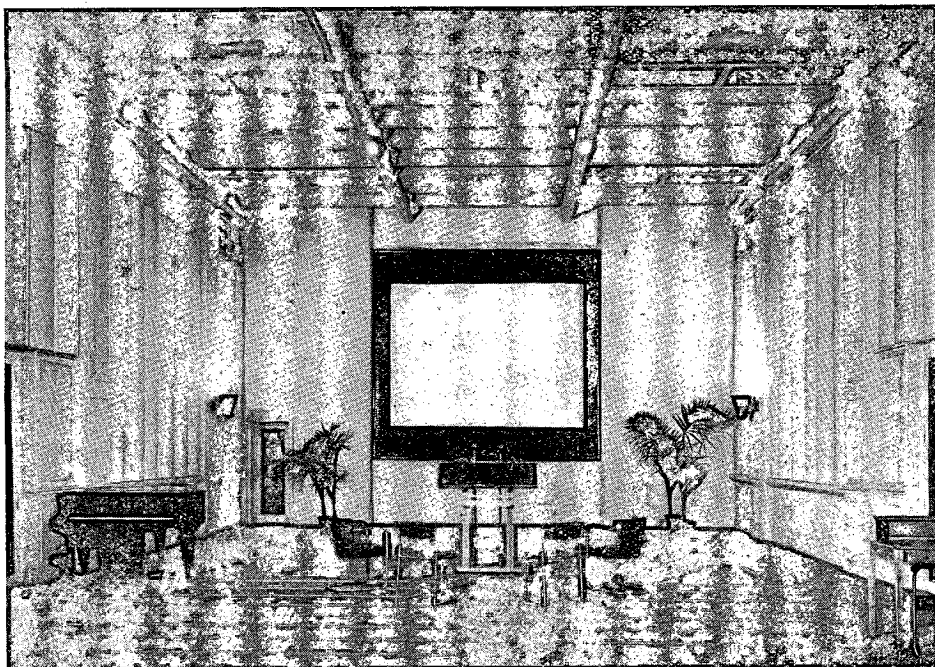



Fig. 3 - *Sala musica della Scalera Film*

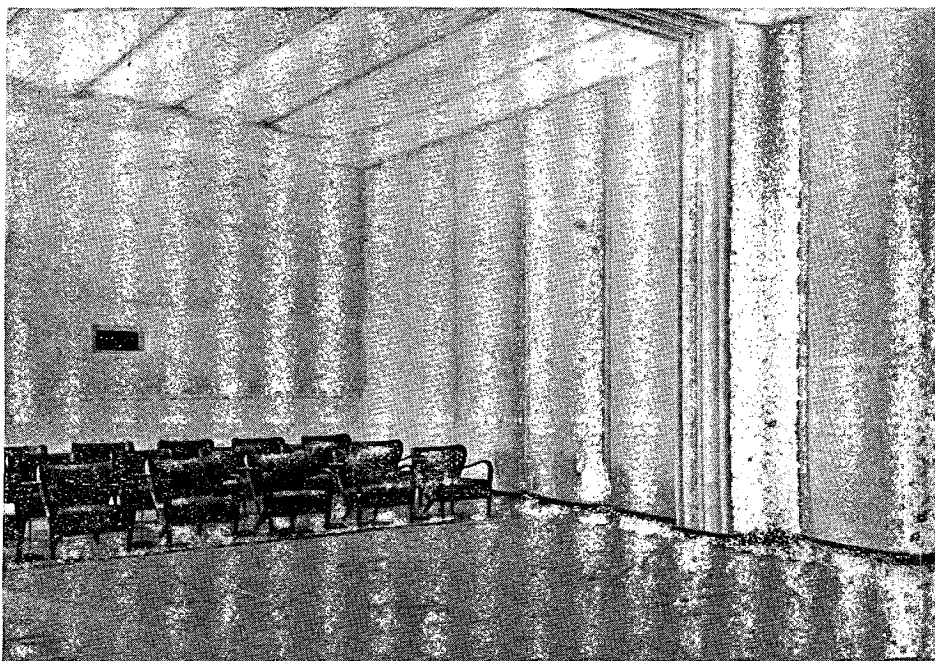



Fig. 4 - *Sala musica della Titanus Film. Il profilo dei cilindri è parabolico*

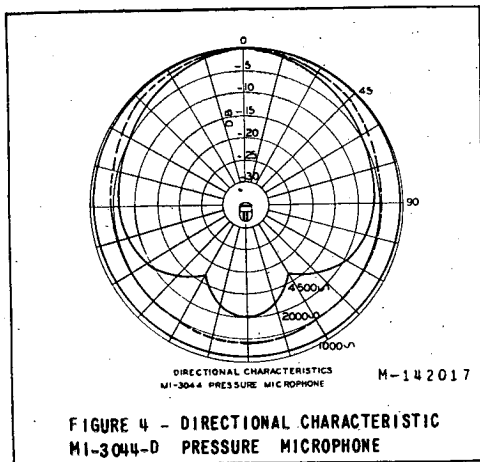



Fig. 5 - *Caratteristica direzionale di un microfono dinamico, che mostra come solo nelle frequenze più alte si ottenga una certa direzionalità*

(dall'opuscolo « Microphone Technique » della RCA, pag. 2)

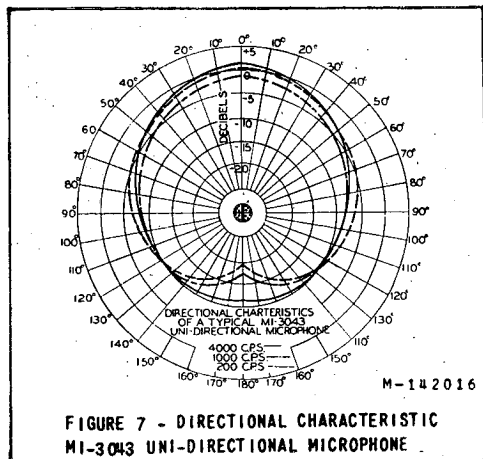



Fig. 7 - *Caratteristica direzionale del microfono RCA unidirezionale*

(dall'opuscolo « Micro hone Technique » della RCA, pag. 4)

FIGURE 2 - DIRECTIONAL CHARACTERISTIC
MI-3027-E VELOCITY MICROPHONE

DIRECTIONAL CHARACTERISTIC OF A TYPICAL VELOCITY MICROPHONE
10,000 C.P.S.
5,000 C.P.S.
1,000 C.P.S.
MI-3027-E
DECIBELS
M-141176

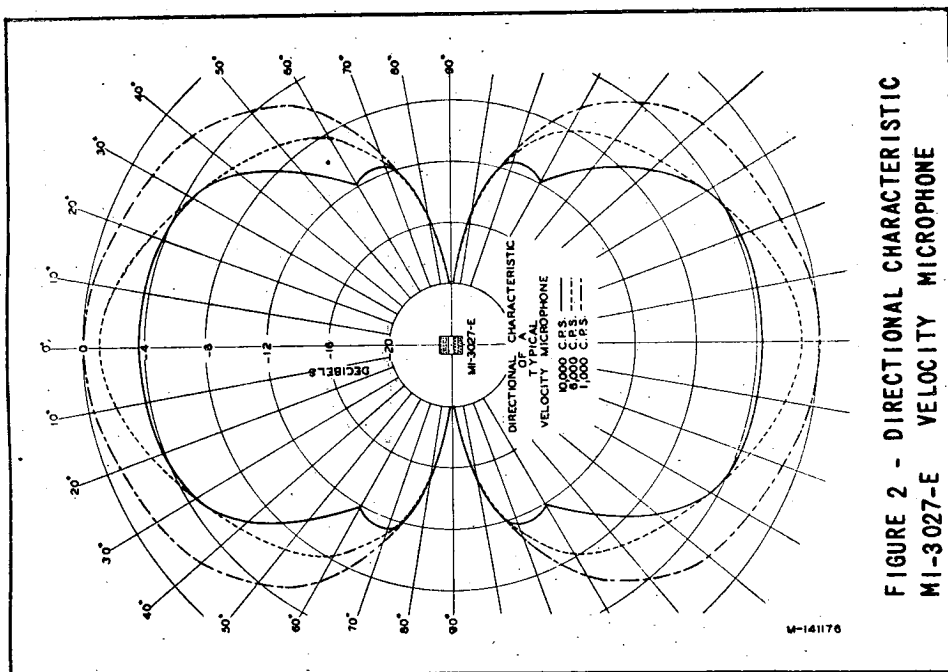



Fig. 6 - *Caratteristica direzionale di un microfono a nastro*

(dall'opuscolo « Microphone Technique » della RCA, pag. 3)

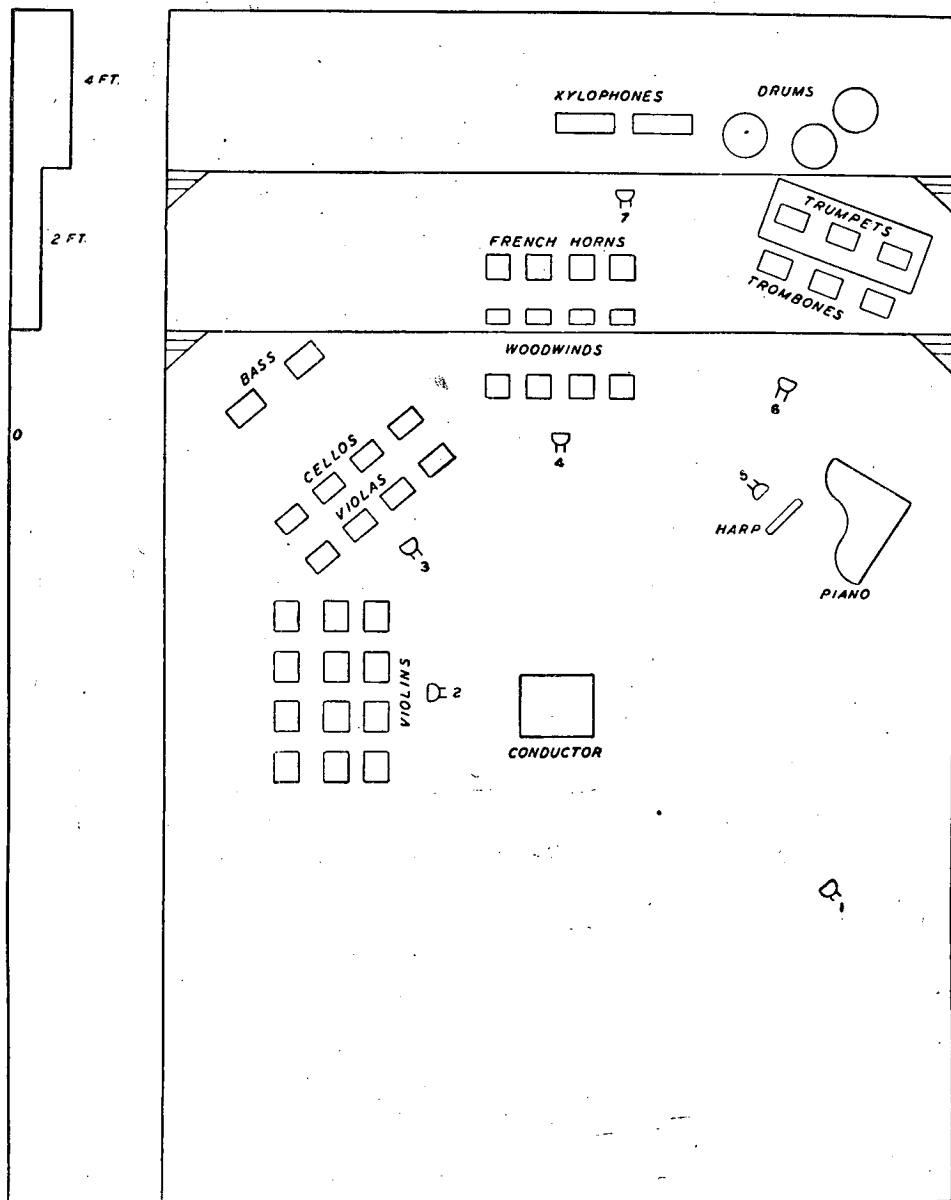



Fig. 8 - *Disposizione dell' orchestra per la divisione in sei settori distinti*

(dal libro del Frayne « Elemento of sound recording »)

rali, e comunque questo argomento rientra piú nell'estetica che nella tecnica cinematografica, ma qualche osservazione di carattere pratico può forse riuscir utile ai musicisti esordienti.

Anzitutto nel commentare un dialogo, la cui perfetta intelligibilità sia importante ai fini della comprensione del film, è bene evitare motivi musicali con una forte dinamica, in cui cioè l'intensità varii fra limiti molto vasti, specialmente se questa variazione avviene con ritmo rapido. Se si trascura questa precauzione, al momento del missaggio, dovendosi attenuare i « forti » in modo che la loro intensità risulti notevolmente inferiore a quella del dialogo, per assicurare la intelligibilità di questo, i tratti di « piano » e « pianissimo » saranno ancor piú fortemente attenuati, fino a sparire, lasciando solo emergere, ad intervallo, i tratti piú forti. Questo carattere di intermittenza della musica può risultare molto fastidioso. E' bene quindi servirsi di musica di carattere lineare, e di semplice orchestrazione.

Altra precauzione da osservare nella strumentazione, è quella di evitare gli strumenti, o i registri di alcuni strumenti, che si avvicinino come timbro alle voci umane. Alcune note del fagotto, dei clarini o del saxofono, il registro basso del violoncello, e nel caso delle voci femminili anche il registro basso della viola, possono interferire con la voce degli attori, creando difficoltà nell'intelligibilità del dialogo. Difficoltà notevoli si possono avere anche con le trombe, le cornette, ecc.

Un'ultima osservazione di carattere psicologico piuttosto che tecnico, è quella relativa allo svolgimento tematico della musica di accompagnamento: se la melodia presenta uno svolgimento tematico completo, una musica di per sé pregevole può distrarre l'attenzione dell'ascoltatore dalla scena e dal dialogo, e riuscire nociva ai fini cinematografici. La musica deve assecondare, senza voler assumere il valore di protagonista, creare un'atmosfera favorevole allo svolgimento della scena e non avvincere a sé l'attenzione dell'ascoltatore.

Queste osservazioni non valgono, naturalmente, per quelle scene drammatiche in cui si conta sull'appoggio della musica per accrescere l'intensità dell'azione fino a raggiungere il massimo valore emotivo. In tal caso il dialogo può anche, a un certo momento, venir sommerso, e il musicista può esser chiamato a sostenere con tutti i suoi mezzi orchestrali la recitazione degli attori.

E' bene che il musicista tenga presente anche un altro elemento importante nello scegliere la strumentazione e nel dirigere l'esecuzione del suo commento. Quando una musica eseguita a forte intensità viene attenuata per fonderla col dialogo, per le leggi stesse della sensibilità del nostro orecchio varia il « colore » ossia l'equilibrio dei varî registri dell'orchestra: i bassi e le armoniche piú alte si attenuano, e predominano i toni metallici centrali (si vedano in un trattato di acustica le « curve di Fletcher » e le considerazioni relative). E' quindi preferibile che la musica, destinata a divenire un commento a bassa voce venga eseguita un po' in sordina, per evitare che essa venga poi snaturata nel suo timbro.

D'altra parte i tecnici hanno ora la possibilità di correggere alcuni di questi inconvenienti con i filtri correttori (egualizzatore) che sono a loro disposizione per il missaggio. Aumentando la risposta nelle frequenze basse (al disotto dei 300 o 400 periodi) si può rendere piú completa e piú equilibrata la riproduzione di una musica considerevolmente attenuata rispetto alla intensità iniziale. Con simili filtri si può eliminare l'eccesso di bassi, addolcire il suono eventualmente un po' stridulo degli archi, o rimediare a una generale mancanza di brillantezza, mediante l'aumento della banda di frequenza situata al di sopra dei 3000 periodi.

Enrico Cavazzuti

La musica per film in Francia

Dunque il cinema è nato alla rovescia. In principio era il verbo... Ed ecco invece la singolare nascita del « muto »... Non intieramente, tuttavia, poiché il congegno dell'apparecchio di proiezione, emette, col suo movimento uno stridore metallico che accentua maggiormente quest'impressione di vuoto sonoro. E si può ben dire che dal tremolante ronzío di quest'apparecchio è nata l'idea dell'unione della musica col film.

Una trentina d'anni fa, o poco piú, il cinematografo, ancora privo di voce, doveva per forza chiedere aiuto alla musica. Ma, anche allora, si trattava di un'invenzione alla rovescia, un'invenzione del tutto negativa per la musica, la quale doveva soltanto permettersi di fare, agli inizî, la modesta parte di copri-suono parassita.

Infatti, sarebbe stato impossibile proiettare i film al pubblico nella straordinaria e riposante atmosfera creata da questo rumore metallico, donde derivava un'aria strana e nostalgica, assolutamente incompatibile con le caratteristiche movimentate dei film dell'epoca.

Senza la parola il film non poteva essere altro che movimento. Ci furono dunque, all'inizio, quei mostruosi accompagnamenti tolti in prestito da musiche di ogni stile, tratti indifferentemente dalle opere di Beethoven, Wagner, Chopin o Debussy.

Tuttavia, ben presto, il cinematografo, insaziabile, chiedeva a queste stesse musiche di supplire all'insufficienza espressiva delle immagini mute, sostenendole coi loro accenti drammatici cosí ricchi di sottolineature e di interpunzioni, piú o meno ben impiegati. Ci furono dunque, in quell'epoca, gli arrangiatori, come Paul Fosse, Szifer, o Raoul Cantrelle che curavano precisamente queste indegne mostruosità.

E subito, degli uomini assai avvertiti, talvolta persino musicisti, non ebbero pace finché non riuscirono a creare una specie di biblioteca musicale, in cui facessero bella mostra, pomposamente catalogate, le espressioni sentimentali piú diverse, non escluse le piú volgari. In tal modo si potevano facilmente ottenere alcuni minuti di fosca drammaticità, due minuti di grandiosità, un minuto di tempesta o di smancerie.

Cosí venivano accompagnate musicalmente le serate cinematografiche del « muto », e il film andava avanti per la sua strada, interrotto di tanto in tanto dai cartelli indicatori delle brutali didascalie, che spezzavano fastidiosamente ogni continuità drammatica. La cosa era, s'in-

tende, sempre meno soddisfacente, poiché in tal modo si privava il film di una virtú che ancor oggi assai spesso gli manca: l'unità stilistica.

Tuttavia, fin d'allora, alcuni spiriti attenti vedevano sorgere nuove possibilità. Sull'applicazione della musica al cinematografo, si aprivano polemiche fra attori, cineasti, musicisti.

Louis Delluc reclamava il bel film senza musica, come se quanto veniva offerto potesse davvero chiamarsi musica... Il problema della musica nel cinema, del resto, è rimasto nell'identica situazione col « sonoro ».

Uno degli ultimi film che abbiamo appena visto, *Un homme marche dans la ville* di Marcello Pagliero, riprende e realizza il pensiero di Louis Delluc, con minori scusanti, senza dubbio, ma il tentativo è interessante ed ha almeno dimostrato la necessità della musica cinematografica; poiché il cineasta di *Un homme marche dans la ville* non ha potuto fare del tutto a meno dell'elemento musicale. Egli l'ha in parte sostituito con una specie di sinfonia di rumori; naturalmente, si resta sempre impressionati dal sordo boato della sirena di un piroscafo, che col ritmo di un precipitoso battito del cuore, dà quell'indefinibile e allegra tristezza delle partenze lontane... e non bisogna neppure dimenticare, in questo film, l'aggiunta sporadica della radio... con la sua musica. D'altronde, diciamolo pure, quanti film sonori sarebbero insopportabili senza l'accompagnamento musicale...

Ma torniamo all'epoca del nostro « muto ». Marcel L'Herbier, che vedeva già la vittoria del cinematografo sulle arti, lo definiva: il Nemico delle Muse. Dimenticava Euterpe? Quanto a me, io combattevo ardentemente per una vera musica cinematografica, quale, del resto, la concepiamo oggi. Infine dei musicisti si dedicarono al nuovo problema della musica per film.

Camille Saint-Saëns, dalla curiosità sempre sveglia, musicava *L'assassinat du duc de Guise* e Camille Erlanger scriveva una partitura per *La sublime épopée*. Si trattava di esperimenti, non di partiture specializzate, poiché il musicista, una volta presa conoscenza in generale degli elementi drammatici del film, scriveva, per conto proprio, una specie di lungo poema sinfonico senza un sincronismo molto rigoroso.

Eravamo allo stesso punto, e il problema era ancora sempre posto male: « La musica dinanzi al cinematografo... ».

Nel mese di luglio del 1921, durante alcune conversazioni molto interessanti intorno a un balletto che desideravamo realizzare insieme, ma che a causa di quanto accadde in seguito, non fu condotto a termine, Marcel L'Herbier mi parlò del problema, allora nuovissimo, della musica nel cinema, e mentre stava per finire *El Dorado* mi propose di unire le mie idee musicali alle mirabili immagini del suo film. Sicché io fui chiamato a inventare di tutto punto, e, per dir cosí, a stabilire la tecnica particolare che si usa attualmente per le partiture destinate ai film, e che mi permise, grazie a una serie di tentativi minuziosi e ad un nuovissimo svolgimento della partitura musicale, di seguire fedel-

mente nei suoi piú sottili meandri, immagine per immagine, o sequenza per sequenza, la trama drammatica del film.

Io ponevo dunque di nuovo il problema di quest'accordo della musica e del film, ma all'improvviso, lo ponevo in un modo del tutto diverso. Non doveva piú essere « la musica davanti al cinematografo », ma piuttosto la fusione della sensibilità auditiva con la somma di emozioni diverse offerte dal film.

Benché il problema fosse posto meglio, non poteva dirsi del tutto risolto. Al contrario, le difficoltà cominciarono a sorgere, vinte tuttavia una dopo l'altra.

In quell'epoca, il cinematografo, sempre muto, offriva la possibilità di sviluppi musicali piú importanti e meno sporadici di quelli attuali, e sopratutto, non si conosceva la cosidetta musica « di fondo ». Spesso, vedendo svolgersi un film, avevo pensato che l'emozione visiva o puramente sensibile che se ne sprigiona, avrebbe guadagnato in efficacia se la musica, strettamente legata all'azione, avesse commentato quest'ultima col suo misterioso linguaggio.

La musica, arte evocatrice per eccellenza, doveva adattarsi senza troppi sforzi al cinematografo, che non era altro, allora, che una sinfonia di ombre e di luci.

Bisognava dunque inventare.

Penso di potermi permettere a questo punto di mostrare alcuni aspetti problematici che mi si presentarono, successivamente, durante tale lungo e appassionante lavoro.

Essendo il film terminato, potei vederlo con comodo, e via via che mi scorrevano dinanzi agli occhi le immagini di *El Dorado* i temi predominanti mi cantavano dentro; ma si spezzettavano da sé nello scorcio di certe immagini la cui fuggevole durata frenava ogni slancio dell'ispirazione musicale. Bisognava dunque ricorrere agli stessi procedimenti adoperati dal cineasta. Temi, armonie, ritmi, rumori dovevano sovrapporsi al suo piano fantastico; e queste contingenze crearono uno stile particolarissimo per il cinema muto, sonorizzato musicalmente dal di fuori. Come fare?

Al principio, io fui colpito dalle incidenze della musica reale che il film conteneva. Occorreva dunque che la musica potesse dare la rappresentazione di una visività sonora, come l'immagine di un cieco suonatore di chitarra che si *vedeva* suonare, o ancora quelle danzatrici gitane di cui si dovevano sottolineare i battimani, la cui cadenza era visibile. D'altronde — e questo, nel campo del poema sinfonico, era piú facile — bisognava evocare la superba grandezza dell'Alhambra di Granata, o l'atmosfera losca, turbolenta e infida della casa di danza, oppure ancora la calma olimpica della Sierra Nevada. Vi era quindi tutta una serie di sentimenti interiori da cogliere.

A tale proposito, in particolare, citerò le straordinarie deformazioni figurative e le sfocature che Marcel L'Herbier inventò per dare una sensazione di sdoppiamento spirituale; e penso a quella sorprendente

immagine in cui si vedeva Madame Eve Francis, danzatrice, fra le sue compagne, il pensiero assente, altrove, che un alone sfumato separava visivamente da tutto quanto la circondava.

La musica dunque aveva un triplice ruolo: rappresentare l'equivalente sonoro delle visioni oggettive, creare l'atmosfera richiesta dalla scenografia, e seguire soggettivamente il dramma interiore di ciascun personaggio.

Prima difficoltà: muoversi in questi ruoli diversi, evitando ogni confusione, ma la musica è particolarmente duttile e questa non era quindi una difficoltà reale.

Mi accorsi subito che dovevo impiantare una specie di tavola dei tempi, precisa e meticolosa, espressa in minuti, in secondi, e persino in mezzi secondi. (Attualmente mi accade di lavorare su prospetti espressi in decimi di secondo); e fu questa dunque la prima volta che venne effettuata per un film una suddivisione in tempi assolutamente rigorosa.

In seguito sentii la necessità di dare a ogni personaggio, a ogni scena, il proprio tema, che avrebbe potuto accompagnarlo lungo tutto il film. Era l'introduzione del *leit-motiv* nella musica per film, di cui in seguito si è ripresa la formula negli Stati Uniti e poi altrove.

Quanto a mezzi non avevo alcun limite, e scrissi una partitura di circa cinquecento pagine, per un'orchestra di ottanta musicisti. Essendo ancora sconosciuta la registrazione sonora — tranne quella su dischi, a dire il vero troppo frammentaria e avente un volume sonoro estremamente debole — era evidente che occorrevano effetti di massa orchestrale, e molte possibilità strumentali, poiché non si possedeva in quel tempo alcun mezzo per amplificare il suono.

Non solo per quel che riguarda i mezzi non avevo limiti, ma mi era concesso pure il tempo necessario, e a questo punto i miei colleghi rivivranno come me il dramma perenne della composizione in lotta con l'orologio... Ma è meglio non insistere. Ecco piuttosto, per chiudere l'argomento di *El Dorado,* alcuni esempi dell'accordo immagine-musica, necessariamente parallelo: sullo schermo, una danza gitana lenta e triste che si spegne a poco a poco in una nebbia di lacrime, si smorza nell'orchestra con la trasformazione della musica in ritmo, e con l'esaurirsi finale di questo ritmo.

Su una processione che si snoda in mezzo a tutta una folla festante, predomina il tema religioso, presto sopraffatto, tuttavia, dal rumore del popolo in festa; poi i ceri accesi sfumano in lontananza, e non si ode piú che uno strepito di passi che va diminuendo.

Mentre Hédwik, nell'Alhambra, aspetta Illiana, prima ancora che ella appaia, si sente il tema verginale, e la musica si insinua nel pensiero. Ecco la morte di Sibilla. La festa è al suo culmine nella casa di danza. Jodo, scatenato, si abbandona alle sue pagliacciate in mezzo al frastuono dei cembali, delle risate e delle grida; tutto questo è un tumulto assordante che sembra far parte della vita stessa di Sibilla. Ella vuole fuggire, rifugiarsi nel grande silenzio... e si dà una pugnalata, mentre il buffone proietta la sua ombra grottesca sul fondale, ai cui

piedi cade Sibilla. A questo punto tutti i temi musicali della vita di Sibilla si intrecciano, cozzando uno contro l'altro, e il chiasso delle danze circola nell'aria in una lugubre ronda.

Sull'ingresso, titubante e spaventata da una vecchia che ha scorto il dramma, nella sala delle danze, la musica rimane perplessa e infine il silenzio si leva alto come un muro: *si vedono* le labbra mormorare: la Sibilla è morta! E quando il cieco suonatore di chitarra accorre brancolando e lamentandosi, il tema della serenata è una punta di amara ironia in questo quadro funebre.

All'epoca di *El Dorado,* un particolare che oggi potrebbe passare inosservato, ma che aveva grande importanza in quel momento, era l'obbligo di ricreare correttamente ad ogni rappresentazione del film il rigoroso sincronismo stabilito fra la musica e il film; si era persino istituito un apparecchio, che regolando entro certi limiti la velocità di scorrimento della pellicola cinematografica, permetteva di seguire il piú da presso possibile il sincronismo necessario, ed è sempre con una certa emozione che io ricordo gli sforzi riuniti di Paul Fosse, che dirigeva l'orchestra, e i miei, mentre regolavo le manopole di quest'apparecchio.

La presentazione di *El Dorado,* fu, allora, un risultato sensazionale, e si poté credere che, con l'aggiunta della musica, il cinema stava per elevarsi sul piano della vera arte.

Si parlava già di settima arte.

Ben presto un nuovo risultato clamoroso veniva raggiunto dalla partitura di Arthur Honegger per il film *La Roue* di Abel Gance.

Questa partitura pur non essendo del tutto originale, né, nell'insieme, di un sincronismo veramente rigoroso, aveva una buona consistenza musicale, e sopratutto comprendeva il celebre movimento sinfonico « Pacific 231 », il cui effetto complementare fu sensazionale, accompagnando le immagini rapide e drammatiche del film.

Finalmente un giorno *udimmo* il cinematografo: esso aveva trovato una voce e cominciava a vivere di vita propria, con la registrazione diretta del suono sulla pellicola.

Qualunque ricerca si possa fare, qualsiasi perfezionamento possa prodursi, sia nel colore sia nel rilievo, o in questi due procedimenti allo stesso tempo, il cinematografo non può dirsi risolto nella sua forma drammatica definitiva.

I musicisti trovano spesso che ci sono in giro troppo pochi registi che sappiano capire il suono e particolarmente la musica. Non hanno torto. Qui conosciamo solo Jean Grémillon che sia lui stesso musicista. (Da ricordare che ha composto la musica del suo *6 Juin à l'aube*). Marcel L'Herbier ha anche lui opinioni assai notevoli su questa Arte.

Un altro grande cineasta ebbe l'abile cortesia di consultare il suo musicista prima di girare il film, e mai musica sembrò piú appropriata — e del tutto premeditata — del delizioso ritornello cantato di Georges Auric: « Il lavoro è obbligatorio, perché il lavoro è libertà » nel film di René Clair *A' nous la liberté.*

Per parte mia, direi piuttosto che non si fanno molte ricerche sonore nuove, e me ne duole proprio perché mi erano parsi assai interessanti gli effetti sonori voluti da Marcel L'Herbier per *La Nuit fantastique,* effetti ben sottolineati d'altronde, dall'intelligente partitura di Maurice Thiriet.

Ora che i rapporti fra musica e cinematografo sono impostati, e la tecnica sembra essere a buon punto, si può parlare dei musicisti che hanno collaborato piú felicemente col cinematografo.

Certuni hanno avuto solo brevi rapporti col film, in particolare l'illustre compositore Maurice Ravel che ebbe un solo infelice contatto col cinematografo.

Gli si era chiesto di scrivere la partitura musicale necessaria al film *Don Chisciotte,* ma, come al solito, si assegnava un termine brevissimo alla composizione di tale partitura, e Maurice Ravel aveva scritto solo due arie, quando si decise di sostituire la sua presenza musicale con quella di un altro compositore; ma pur chiedendomi se sia possibile di vedere oggi, senza sorridere, il film *Don Chisciotte,* sono invece convinto che in ogni caso restano le due squisite canzoni « Don Quichotte à Dulcinée » e « Chanson à boire », che Maurice Ravel aveva pazientemente elaborato e che si canteranno ancora per molto tempo... Il musicista aveva lavorato per la posterità.

I signori Jacques Ibert, Darius Milhaud, Claude Delvincourt hanno fatto delle sporadiche apparizioni nei film. In compenso, un musicista ha lasciato l'impronta profonda di una sensibilità e di una abilità ammirevoli, Maurice Jaubert, il cui nome occupa sempre gli spiriti e di cui si conserva il ricordo commosso nelle musiche che scrisse per tanti film, fra i quali si possono citare ad esempio: *Le jour se lève, Le Quai des brumes, Zéro de conduite,* o *Quatorze Juillet.*

Georges Auric è uno dei musicisti eletti del cinematografo, avendo iniziato col conturbante *Sang d'un poète* di Jean Cocteau, che gli rimane in seguito molto fedele, e per il quale inoltre egli ha da poco finito la partitura di *Orphée.*

Citiamo pure degli artisti come Arthur Honegger, Maurice Thiriet, Henri Sauguet, Jean Wiener, e infine Joseph Kosma, cui si deve fra l'altro l'nteressante musica de *La Bête humaine* di Renoir e la partitura pittoresca e violenta di *Les enfants du paradis* di Carné; oltre ad alcuni compositori piú giovani, come Marcel Landowski, e sopratutto Jacques Grünenwald, fortunato collaboratore di Robert Bresson per *Les anges du péché* e *Les Dames du Bois de Boulogne.*

In un genere piú leggero, troviamo Van Parys, Sylviano ed altri autentici musicisti.

Il cinema offre pure ai compositori un altro campo interessantissimo: il documentario e il corto-metraggio, in cui troviamo spesso i nomi di Yves Baudrier, André Jolivet, Guy Bernard, ecc.

Esiste in Francia, intorno al film, tutta una pleiade di autentici musicisti che attendono l'occasione per mostrare la loro forza; ma le

vere occasioni sono quanto mai rare, i film essendo troppo spesso ambientati in atmosfere poco propizie alla musica; e si ha l'impressione di aspettare sempre qualcosa...

Questo qualcosa non potrebbe essere la Poesia?

Per il momento, un solo poeta geniale, sa imporre la propria verità poetica al cinematografo, come la impone a tutto ciò che tocca, è cioè Jean Cocteau che sa aprire le porte del sogno, clima ideale della musica...

Tuttavia, sotto l'impulso di Alfred Chaumel, un nuovo clima poetico prende posto nel cinema. Già due saggi su dei poeti erano apparsi: Rimbaud, col film *Le Bateau ivre* e Alphonse Daudet con *Les Etoiles*. Alfred Chaumel, con la collaborazione intelligente di Simon Gantillon, ha appena finito un saggio sul poeta maledetto Tristan Corbière, intitolato *Les amours jaunes,* titolo dell'unico libro di poesie lasciato da Tristan Corbière. Con grande entusiasmo io vi ho aggiunto la mia collaborazione musicale, assolutamente affascinato dalla acuta poesia di Corbière, dalle sorprendenti immagini del cineasta, e sopratutto dall'implacabile psicoanalisi della vita di Tristan Corbière (1).

In questo film, d'una bellezza commovente e tormentosa, le immagini, la poesia, la musica hanno potuto rappresentare una parte determinante, ciascuna di eguale importanza.

Mi premeva parlare di questo film assai recente, in quanto, per me musicista, mi pare contenga in potenza un intero avvenire, che, stavolta potrebbe condurre davvero il cinematografo a lavorare finalmente per la posterità, senza accontentarsi di una musica da riempitivo. E se gli sforzi dei tecnici americani allo scopo di riuscire a conservare a lungo i film avranno successo, penso che ciò avverrà sopratutto per salvare dei film di tale significato e che, meglio di tutti gli altri, meritano la loro parte di eternità.

(Traduzione di Fausto Montesanti)

Marius François Gaillard

(1) Con tutt'altro spirito, le stesse risonanze psicoanalitiche erano state trattate da Jacques Besse, nella drammatica biografia per immagini del *Van Gogh* di Alain Resnais e Gaston Diehl.

La musica per film in Inghilterra

La partitura composta da Vaughan Williams per « La tragedia del Capitano Scott » era cosí cruda, cosí aspra nella sua nobiltà, da portare la musica inglese per film a un livello altissimo; la grande epopea alla quale essa serve da commento è stata messa dal veterano dei compositori inglesi in una degna cornice.

Il ricordo di essa non si perde: fortunato avvenimento, dato che due tra i film piú riusciti dell'anno scorso si sono serviti della colonna sonora impiegando in modo totalmente diverso la parte musicale. « Il Terzo Uomo », cioè uno di questi due film piú rilevanti, è notevole pel fatto che tutta la musica — del resto, sempre incidentale — che l'accompagna è eseguita sulla cetra. Il motivo, chiamato motivo di « Harry Lime », composto da Anton Karas è fischiettato, canticchiato e radiotrasmesso con tale frequenza da diventare un pubblico fastidio. Si ritiene che centinaia di migliaia di dischi ne siano stati venduti e il motivo ha quasi oscurato il regista Carol Reed e la sua opera migliore. Ciononostante, la musica per cetra adoperata in questo film è drammatica e di grandissimo effetto. Se ne prevedono molte imitazioni, come già è il caso del « Warsaw Concerto » di Addinsell, ma ritengo molto dubbio che sia possibile ritrovare il bellissimo e disinvolto incanto della prima volta. Il suono della cetra ha un che di nasale e nello stesso tempo di argentino che evidentemente piace molto alla massa. Questo non è certo nuovo, dato che circa cinquant'anni fa fu di moda un piccolo membro della famiglia della cetra, la « auto-arpa ». Essa non durò a lungo perché non esisteva un motivo di « Harry Lime » che la mantenesse in voga nel pubblico, ma gli altri strumenti del suo genere, la dulcimer e la balalaika, sono caduti nel dimenticatoio. Io mi permetto di predire che al pari del cavallo a dondolo di Shakespeare, la cetra e la sua nostalgica melodia saranno presto dimenticate.

L'altro grande successo, il film prodotto negli stabilimenti di Ealing da Sir Michael Balcon, « The Blue Lamp », diretto da Basil Dearden, è notevole pel fatto che contiene pochissima musica: un coro di poliziotti, una banda di poliziotti, una fanfara della strada, un sonatore ambulante di cornetta, una pianola e un organetto costituiscono l'intero commento musicale del film. Il film si basa, pel suo effetto principale, sul quasi-documentario e sulla onesta e bonaria semplicità di carattere del poliziotto inglese; un'atmosfera di sottofondo musicale avrebbe in-

debolito la incisività del preciso realismo con cui sono stati ripresi i caratteri. E' raro che a un regista capiti un soggetto che consenta una siffatta economia di sonatori e di note. Il buon successo dell'opera giustifica qualsiasi mezzo e, lieve com'é, la musica della « Blue Lamp » apparirà probabilmente sui dischi e alla radio.

La partitura di Vaughan Williams per « La tragedia del Capitano Scott » è stata incisa su dischi « Voce del Padrone » ed ha avuto un'ottima popolarità, benché non si possa prevedere che il successo di vendita di questa musica raggiunga un ventesimo del successo goduto dall'oramai universale Harry Lime.

John Greenwood, uno dei piú operosi compositori di musica per film, ha dimostrato la sua abituale sensibilità drammatica nella musica composta per « Gli ultimi giorni di Dolwyn » e per l'altro fortunato film della London Film, « Idolo Infranto » che William Alvyn ha abilmente curato dal punto di vista musicale. Constant Lambert ha efficacemente dato un autentico sapore russo a « Anna Karenina » ma la musica scozzese di Ian White è stata sfortunatamente applicata a un povero film, « Not so Bonnie Prince Charles ».

Il film piú importante di Denham è stato, naturalmente, l'« Amleto » di Olivier pel quale hanno, com'era ovvio, scelto William Walton. La sua partitura ha aiutato moltissimo il trionfo internazionale di questo film ed è degnamente succeduto alla musica dell'« Enrico V ». E' difficile pensare ad un altro compositore che sarebbe stato capace di addossarsi cosí bene questa responsabilità.

Il commento di Arnold Bax per « Oliver Twist » era secondo me leggermente spaesato e non ha quindi raggiunto la sua forma migliore, ma pure la mano del maestro si riconosce chiaramente e la partitura aveva una indubbia atmosfera inglese, aderente al testo dickensiano.

Georges Auric ha fornito al cinematografo inglese quattro o cinque partiture assai caratteristiche, la piú riuscita delle quali è stata probabilmente quella del « Passaporto a Pimlico », piena di sfumature spiritose e di punte satiriche. Egli m'ha detto di essere adesso noto a Parigi come « fortunato compositore inglese di musica per film ».

Arthur Bliss, Alan Rawsthorne, Anthony Collins, Richard Addinsell, Ben Frankel e Clifton Parker hanno tutti prodotto, com'era prevedibile, partiture musicali molto solide e abili per i film che sono stati loro affidati.

La musica inglese mi è sempre parsa di livello superiore a quello della media della musica dei film americani, che tende a degenerare in una serie di giochi orchestrali fondati su una formula quasi stereotipata. Bisogna ammettere che esistono molti film per i quali non è necessaria una buona musica e che, anzi, dall'introduzione di essa sarebbero seriamente danneggiati, ma è ovvio riconoscere il largo respiro e il peso che, qualora i film siano in grado di avvantagiarsene, lo schermo guadagna da maestri della classe di Vaughan Williams o di Walton.

Il cinema inglese non sembra godere di questo vantaggio quando si tratta di partiture di tipo piú leggero. Nei numeri vocali, lo schermo è

propenso a seguire la scena londinese e a preferire il tipo americano di canzoni e di danze. Anche lo spirito ha una tendenza bucolica e preziosa e riesce, frequentemente, ad essere soltanto faceto; ma il pubblico inglese sembra soddisfatto in questo campo e l'eterno Colonnello Bogey è sempre pronto per una risata di piú ampia portata.

Quando ebbe inizio la fortuna del cinema inglese, Muir Mathieson ed io cogliemmo l'occasione propizia per impiegare le già organizzate orchestre sinfoniche e cosí la London Symphony Orchestra e la London Philarmonic Orchestra trovarono, nel loro intero complesso, ottimo impiego negli stabilimenti cinematografici inglesi. Piú tardi furono seguite dalla Philarmonia, ottimo complesso di suonatori comprendente molti celebri solisti, e dalla nuova e superiore combinazione della Royal Philarmonic Orchestra di Sir Thomas Beecham.

Lo stesso Beecham ha diretto la musica per balletto di « Scarpette Rosse » e la magia della sua bacchetta non poteva non affascinare l'orecchio dei piú distratti ascoltatori. Brian Easdale, compositore di talento, dev'essere ed indubbiamente è grato al nostro grande direttore per la freschezza e virilità dela sua esecuzione. Beecham sta adesso preparando per lo schermo le « Favole di Hoffman » e ritengo che egli farà per Offenbach quello che Olivier ha fatto per Shakespeare. Egli creerà, ad ogni modo, un antidoto alle cetre e alle orchestre formate da un solo sonatore.

La temporanea inattività degli Stabilimenti di Denham ha inciso gravemente sulla quantità di lavoro che può essere affidato a compositori e a orchestre ma si ritiene fondata la voce secondo la quale essi rifioriranno ben presto in piena attività; intanto, molto opportunamente, l'economia è all'ordine del giorno. Gli stabilimenti di Ealing procedono in piena attività come sempre, e hanno avuto la fortuna di poter allineare ben quattro ottimi successi. Tra questi, la musica di « Whiskey Galore » era basata su vecchi motivi scozzesi e quella di « Kind Hearts and Coronets » era, lo si creda o no, specialmente di Mozart. Louis Levy, uno dei piú cinematografici tra i nostri direttori musicali, che rimase per molti anni con Gainsborough, dirige adesso l'attività dei Warner Brothers e Elstree. Ai tempi del cinema muto egli era il *facile princeps* degli spettacoli cinematografici piú correnti e vendeva film a esercenti provinciali con l'aiuto di commenti musicali abilmente varii, sia classici che moderni. La sua esperienza sui gusti dello spettatore piú popolare potrebbe essere di grande aiuto agli americani. Il dott. Hubert Clifford presiede ancora con molta abilità al settore musicale di Sir Alessandro Korda. Muir Mathieson, che finora è stato il piú operoso dei musicisti inglesi, ha, in seguito al diminuendo di Rank, molto piú tempo disponibile, ma il suo dinamismo non tarderà a rivelarsi in altri settori e non mi meraviglierei di vederlo colmare i periodi di minore lavoro con la direzione dell'opera lirica o dei concerti, attività che credo egli consideri la piú aderente al suo temperamento. Credo che abbia diretto piú partiture musicali per film di qualsiasi altro direttore vivente.

Tra i giovani compositori britannici c'è un reale interesse per la musica da film, e ho trovato gli Accademici molto interessati a una relazione che ho letto, in marzo, alla Reale Associazione Musicale. Essi si sono, infatti, mostrati notevolmente stupiti sentendo e vedendo quanta attenta preparazione richiedono la composizione e l'esecuzione di una partitura musicale per film. Essi videro sullo schermo l'Orchestra Filarmonica con ottantacinque suonatori, un piccolo coro e una macchina per il vento mentre si incideva la musica della tormenta della « Tragedia del Capitano Scott » e Vaughan Williams si interessava di persona all'andamento dell'esecuzione.

Dopo una mia precedente conferenza fatta, unitamente a Muir Mathieson alla B.K.S. e alla B.F.I., sorse una discussione sull'eccessivo impiego del sottofondo musicale. Le opinioni erano diverse, ma mi sembrò che secondo l'opinione piú diffusa questo eccesso non si verificava nei film inglesi. Mostrammo intere sequenze « con » e « senza » sottofondo, lasciando che gli ascoltatori traessero liberamente le loro conclusioni.

Uno di questi giorni saremo in grado di proiettare, come Disney ha fatto in America con « Fantasia », molte colonne sonore in sincronia col muto. Allora, con un direttore musicale che in ogni cinematografo soprintenda al « mix », la musica dei film potrà veramente prendere il posto che le spetta. In queste condizioni ideali sarà possibile che un'orchestra sia ascoltata in ogni particolare meglio che da qualsiasi punto di un auditorio da concerto, compreso il podio del direttore, cosí che la piú complicata partitura di Walton o di Ireland possa essere percepita dall'orecchio con la stessa chiarezza con la quale è stata percepita la... cetra di Harry Lime!

(*Traduzione di Paola Ojetti*)

Ernest Irving

La musica per film negli Stati Uniti d'America

Il mio primo contatto con il cinema americano avvenne al principio del 1939, quando arrivai a Hollywood, avendo firmato un contratto con la Metro-Goldwyn-Mayer come compositore e direttore d'orchestra.

Scoprii immediatamente che l'avere in mano un contratto con uno Studio non era una garanzia di poter musicare dei film. Il gruppo di musicisti hollywoodiani, veterani del trapasso dal film muto a quello sonoro, si era insediato fermamente e sembrava che non ci fosse modo di penetrare la barriera da loro creata. I produttori della Metro, da parte loro, erano restii a sperimentare con un compositore nuovo e preferivano assegnare i loro film a dei musicisti che sapevano adoperare i ben noti « clichés » musicali dei quali si componeva allora (e anche in molti casi tutt'ora) la musica per i film americani.

Essendomi accertato della situazione, decisi che la cosa migliore da fare era quella di studiare a fondo la tecnica impiegata dai « veterani » e i termini tecnici del mestiere, che formano quasi una lingua a sé. Dopo alcuni mesi incominciai a capirci qualcosa e riuscii a ricostruire la storia e lo sviluppo della musica per film a Hollywood.

Dopo lo strepitoso successo del primo film sonoro, « Il cantante di jazz » con Al Jolson, lanciato dai Fratelli Warner nel 1927, ogni studio cinematografico di Hollywood decise di convertire i propri film a film sonori. Si impiantò un sistema di registrazione del dialogo e si incominciò ad accumulare una biblioteca di effetti sonori(rumori di ogni sorta). Sin da principio risultò che la musica doveva avere una parte importante del film con suono. Nel film muto il commento musicale era continuo. Il direttore dell'orchestra o orchestrina di ogni cinema, dopo aver passato in visione il film (muto), sceglieva dei pezzi di musica adatta per le varie scene, usando brani di Massenet, Grieg, Wagner, Tchaikowsky e via dicendo. In America, oltre a questo vastissimo repertorio, esistevano delle biblioteche musicali composte di un assortimento di pezzi « caratteristici » scritti apposta per certe scene. In ogni grande Studio di Hollywood vi sono ancora armadi ripieni di cartelle marcate: « Scene pastorali », « Tumulto », « Scene d'amore », « Inseguimenti », ecc. In ogni categoria vi sono diecine e talvolta centinaia di pezzi del genere, composti da musicisti per la maggior parte ignoti oggi.

Coll'avvento del film sonoro gli studi provarono ad eliminare completamente la musica del film, illudendosi che il dialogo e i rumori potessero prendere il posto del commento musicale. Accortisi del loro errore, i dirigenti degli Studi andarono all'altro estremo. Fecero venire da New York gli ex-direttori d'orchestra dei cinema muti e ordinarono che questi sincronizzassero i film con il materiale musicale impiegato per anni nel muto. Fu un'amara delusione quando si ci accorse che il commento del film parlato con dei pezzi di Grieg o Massenet distraeva l'attenzione del pubblico e che i pezzi cosidetti « caratteristici » non riuscivano a seguire le sfumature delle varie scene parlate.

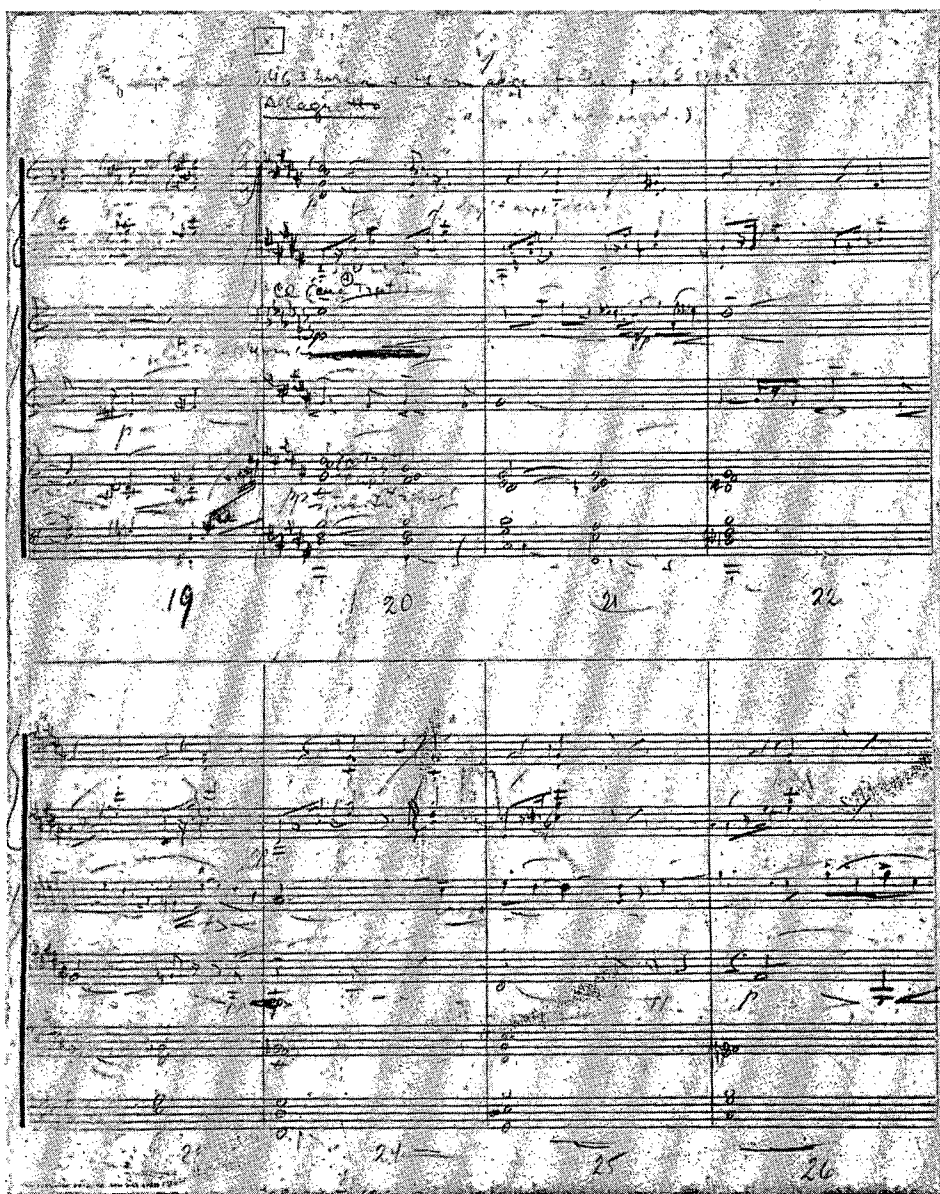
Si fece allora arrivare una seconda ondata di « specialisti » da New York (che era la sede delle case editrici le quali provvedevano la musica per il film muto): questa volta degli orchestratori e arrangiatori. Essi furono incaricati di « ritagliare » ed adattare la musica cosidetta « originale » (cioè composta per il film muto) ed anche comporre qualche scena. Da questo gruppo emerse un mucisista che iniziò l'era della vera composizione di commenti musicali scritti appositamente per l'intero film. Questi era Max Steiner, nato a Vienna ma educato negli Stati Uniti. Con la musica per « The Informer » dell'R.K.O. (1935) incominciò una nuova fase musicale a Hollywood. Nonostante le ovvie derivazioni d'idee in quel commento musicale, esso rappresentava un grande passo avanti dal punto di vista della sensibilità con la quale fu trattato il soggetto, e la novità di certi effetti orchestrali. Oggi questi effetti hanno degenerato nei ben noti « clichés », dei quali certi compositori abusano tutt'ora per mancanza di idee originali, ma allora tutto questo costituiva una novità e i « compositori » dell'ora cercarono di imitare Steiner il piú possibile.

Con lo scorrere degli anni si formò a Hollywood un gruppo di compositori di musica « originale » per film. La maggior parte di questi era costituita da ex-orchestratori di operette e riviste musicali, alcuni semplicemente degli autodidatti di talento. I produttori di film (i quali in America hanno molta piú importanza dei direttori), una volta stabilito un certo stile di musica cinematografica « alla Steiner », non ammisero deviazioni dal medesimo, specie per quel che riguarda qualche inconsueto tentativo di musica cosidetta moderna. Tutto doveva essere orecchiabile e non doveva « disturbare » il pubblico. I produttori decisero di aver penetrato l'arcano della musica e non esitarono a farlo sentire ai compositori. Uno dei piú importanti produttori del momento decise un bel giorno che la musica composta per i suoi film conteneva troppi accordi « in minore » (probabilmente si trattava di qualche dissonanza che i compositori tentavano di introdurre nella loro musica). Fu diramata una circolare che proibiva l'uso di tali accordi. I compositori però furono all'altezza della situazione: si fecero fare delle targhette da portare sul risvolto della giacca, con la dicitura « Ispettori di accordi » e per qualche giorno si vide allo Studio un gruppo di individui che si appioppavano multe a vicende per aver usato « accordi probiti »! La

faccenda arrivò all'orecchio del famoso produttore il quale « mangiò la foglia » e tutto finì in ridere.

Lo stesso produttore fu invitato un giorno a recarsi nell'Auditorio di Sincronizzazione, dove uno dei compositori stava sincronizzando un grande film storico di soggetto inglese. Il produttore e il suo inevitabile seguito di corifanti ascoltò un brano della musica e si mise a scuotere la testa in segno di disapprovazione. « Questa musica non è abbastanza inglese! » —esclamò. « Ma ho un idea. Aggiungete tre o quattro Corni Inglesi e otterrete l'effetto che io desidero ». Ho raccontato questi incidenti per mettere in rilievo la situazione incresciosa nella quale si trovavano i compositori di musica per film al mio arrivo a Hollywood. Da allora si è fatto molto progresso e oggi giorno è raro che si sentano simili bestialità.

Fra coloro che anche prima della mia venuta qui tentavano vie nuove, cercando di « modernizzare » la musica per film, vorrei menzionare Franz Waxman, Alfred Newman, Johnny Green e David Raksin. Di quest'ultimo il pubblico internazionale ricorderà l'interessante commento musicale per il film « Laura » e la bella canzone dallo stesso titolo. Alfred Newman, Direttore Generale della musica alla 20th Century-Fox, va ricordato per la ben riuscita ed ispirata musica per « Bernadette ». Johnny Green, autore della famosa canzone « Body and Soul », ha recentemente composto della brillantissima musica per un film di Danny Kaye, « L'Ispettore Generale » della Warner Bros., ed ora ha assunto il posto di Direttore Generale della musica alla Metro-Goldwyn-Mayer. Tanto Newman che Green stanno ora cercando di apportare dei miglioramenti tecnici alla sincronizzazione della musica per film e specialmente al mixaggio. Di Waxman parlerò in seguito.

A questi quattro si aggiunsero, nel decennio 1940-50, dei musicisti i quali si erano dedicati sin da giovani alla composizione di musica « seria » ed avevano un notevole numero di lavori sinfonici e da camera al loro credito. Costoro, come del resto il sottoscritto, considerano la musica per film come una cosa seria, una delle tante espressioni della loro arte. Coloro che sono noti anche in Europa sono Miklos Rosza, Aaron Copland e probabilmente Bernard Herrmann. Il linguaggio musicale di questo nuovo tipo di compositore è prettamente moderno. Naturalmente in ogni film si trovano brani di musica nei quali si è fatta qualche concessione alla necessità di aderire al gusto del grande pubblico e a certe formule stabilite dalla tradizione. Come esempio citerò il « Main Title », che è il pezzo col quale si inizia il film. Si tratta di una piccola ouverture, di un minuto a un minuto e mezzo di durata, che ha un carattere maestoso, o appassionato, o bucolico, ma che — per tradizione — viene sempre eseguito a piena orchestra. Verrà probabilmente il giorno quando il compositore potrà trovare un film che gli permetterà di incominciare il « Main Title » forse con uno o due strumenti soltanto e magari pianissimo. E allora crollerà un altro

Esempio dell' abbozzo che viene consegnato all' orchestratore dal compositore. Si tratta di una pagina musicale del film « STORM WARNING » della Warner Bros, musica del Maestro D. Amfitheatrof, protagonista Ginger Rogers.

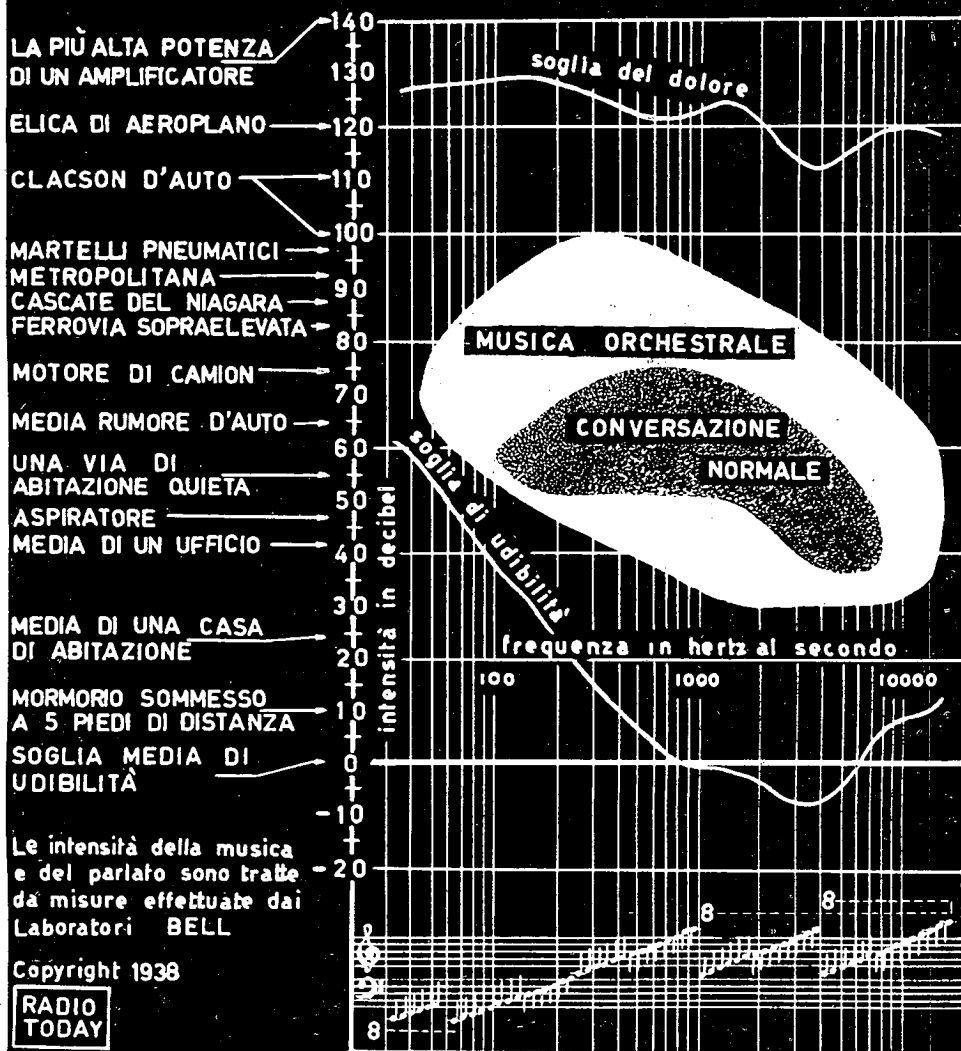
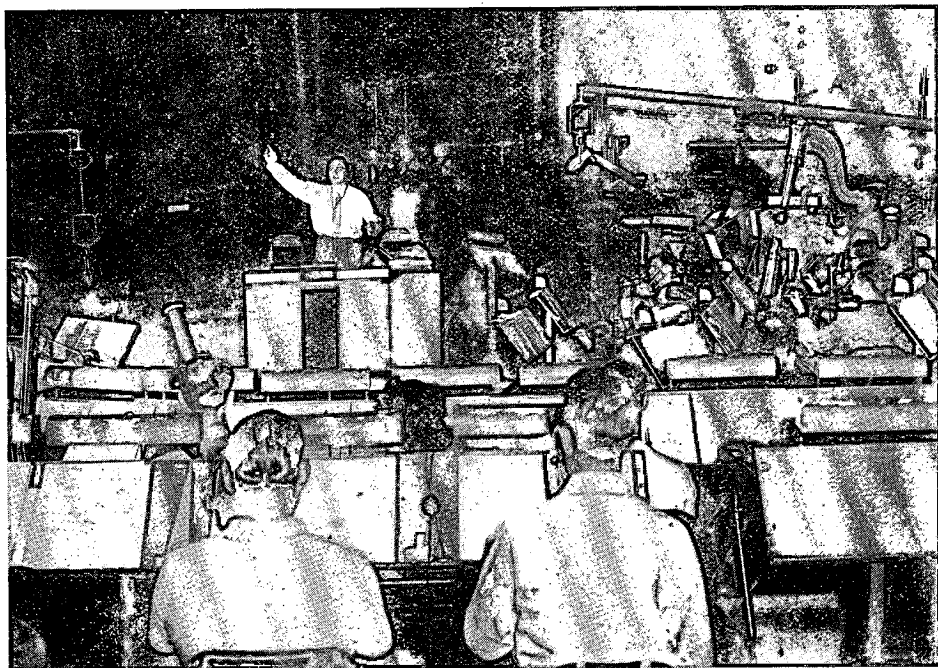
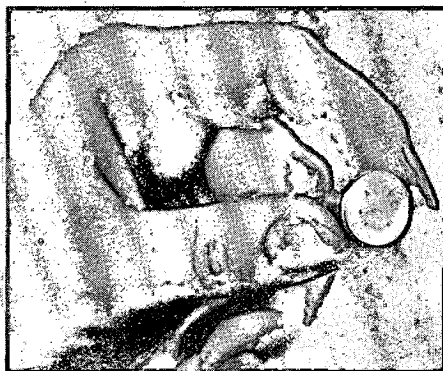
801
796 10

STORM CENTER — PAGE 1 HE-1638

REEL 1- PART 2 AND R. 2-A

1..	0:00	MARSHA SUDDENLY STOPS WALK AS SHE LOOKS AND HEARS K.K. GANG YELLING AND COMING OUT JAIL WITH ADAMS	0'
2..	0:01 2/3	SHE TAKES A QUICK STEP AGAINST SIDE OF BLDG. TO HIDE	2'8
3..	0:10	K.K. MEMBER SOCKS ADAMS	14'15
4..	0:11 1/3	ADAMS FALLS TO GROUND AND GETS UP AGAIN SLOWLY	17'1
5..	0:13	K.K. MEMBER KICKS HIM	19'10
6..	0:15 2/3	ADAMS STARTS TO RUN AWAY	23'8
7..	0:18	BANG! SHOOT HIM	27'3
8..	0:20½	BANG! ANOTHER SHOT	30'6
9..	0:22½	FALLS TO GROUND AS K.K.'S START TO RUN TO HIM	33'12
10..	0:23 3/4	MARSHA STARTS TO RUN AWAY PAN HER	35'10
11..	0:26¼	QUICKLY ENTERS DOORWAY	39'5
12..	0:27½	C.U. MARSHA STOPPED AND WATCHING FROM DOORWAY	41'5
13..	0:29¼	CUT BARR AND MEMBERS STAND OVER DEAD MAN AND LOOK DOWN	43'12
14..	0:31½	C.U. MARSHA LOOKING	47'5
15..	0:35 1/3	1st FRAME REEL 2 C.U. DEAD MAN ON GROUND	53'
16..	0:36¼	A FOOT STARTS TO TURN HIM OVER	54'4
17..	0:37	END OF TURN OVER- LIES FLAT ON HIS BACK	55'6
18..	0:39¼	C.U. MARSHA LOOKING	58'13
19..	0:43 1/3	CUT AND PAN ALONG FEET OF K.K. MEMBERS	65'
20..	0:49¼	C.U. MARSHA LOOKING	73'13
21..	0:51 2/3	C.U. BARR	77'9
22..	0:54½	START PAN FROM HIM	81'12
23..	0:55	END OF PAN TO HANK STANDS LOOKING DOWN FRIGHTENED	82'9
24..	0:59¼	C.U. MARSHA LOOKING	88'12
25..	1:00½	BARR: "COME ON, WE GOT TO GET OUT OF HERE!"	90'12
26..	1:01 3/4	END SPEECH CUT THEY STARTT TO RUSH TO CAR EXCEPT HANK AND BARR	92'13
27..	1:03 3/4	BARR TO HANK: "COME ON!"	95'13

Esempio del « timing » sul quale il compositore a Hollywood basa la propria musica per film. La prima colonna di numeri si riferisce all'azione descritta al centro. La seconda colonna si riferisce ai secondi e alle frazioni di secondi. La colonna a destra rappresenta la durata della scena in piedi. *Il dialogo viene dattilografato in rosso. Sulla prima colonna il compositore indica i punti dove il film dev'essere marcato per dare al compositore la possibilità di fare degli sforzandi o diminuendi che coincidano coll'azione.*

LIVELLI SONORI DEI SUONI NORMALI ACUSTICI - FAMILIARI

HOLLYWOOD - Il Maestro Daniele Amfitheatrof dirige l'Orchestra della Warnes Bros durante la sincronizzazione del film « THE DAMNED DON'T CRY », protagonista Joan Crawford.

Il nuovo microfono ALTECH di alta sensitività, creato a Hollywood per la sincronizzazione della musica.

« cliché ». E magari si potrà vedere un'inquadratura di New York senza che si sentano in orchestra delle variazioni sul ben noto « Americano a Parigi » di Gershwin, come ora è di prammatica.

Con l'afflusso di nuovi musicisti a Hollywood il carattere della musica « accettabile » ai produttori cambia e si stanno facendo giganteschi passi avanti, se si considera quel che era lo *standard* di pochi anni fa. Purtroppo dei 350 films che si producono annualmente a Hollywood solo forse una ventina si prestano ad un trattamento musicale veramente moderno. Fra le musiche per film di questi ultimi anni che possono interessare i musicofili europei posso citare « Obiettivo Burma » (Warner Bros) di Waxman e « Sunset Boulevard » (Paramount) dello stesso autore; « All that money can buy » (R.K.O.) di Bernard Herrmann; « L'ereditiera » (Paramount) di Aaron Copland, nonché « The Beginning or the End » (Metro-Goldwyn-Mayer) e « The Capture » (R.K.O.) del sottoscritto. Per apprezzare però la musica in questione bisognerebbe ascoltarla separatamente dal film, oppure con il film ma senza la colonna degli effetti sonori (rumori), dato che nel processo di mixaggio molte sfumature della musica vanno perdute. Non è improbabile che l'Associazione Americana dei Compositori per lo Schermo, in collaborazione con l'Accademia delle Arti e Scienze Cinematografiche di Hollywood, invii delle scene di film e delle colonne sonore o dischi di musiche di compositori americani al Congresso Internazionale di Musica del Maggio Musicale Fiorentino. Questo permetterebbe al pubblico internazionale di rendersi conto del progresso compiuto negli Stati Uniti nel campo della musica per film.

Un ruolo importantissimo è sostenuto a Hollywood dagli orchestratori. Dato che il tempo materiale che il compositore per film ha a sua disposizione per scrivere un'ora di musica è di circa quattro settimane o anche meno, egli si trova nell'impossibilità di orchestrare la propria musica e deve ricorrere all'aiuto di un orchestratore. A Hollywood vi sono decine di orchestratori abilissimi, alcuni dei quali hanno sviluppato una tecnica evolutissima, specialmente per quel che riguarda la orchestrazione fatta apposta per il microfono. Molti di questi orchestratori hanno studiato in Europa e le loro partiture sono interessantissime per l'impiego di nuove combinazioni di strumenti e nuovi colori orchestrali.

Apro una parentesi a questo punto, per spiegare qual'è il procedimento usato nel musicare un film a Hollywood. Al compositore prescelto per un dato film viene consegnato un copione, che viene tenuto aggiornato durante la ripresa della pellicola, in modo che il compositore è al corrente di ogni cambiamento del dialogo e dell'azione dei protagonisti. Il compositore ha libero accesso ai teatri di posa durante la lavorazione e, appena finito il film, gli viene mostrata la pellicola montata, ancora priva degli effetti sonori (rumori). Questo è il periodo nel quale il compositore incomincia a coordinare e sviluppare i temi da lui preparati per il film e a « sentire » l'atmosfera del soggetto da mu-

sicare. Dopo una decina di giorni il film viene nuovamente proiettato per il compositore, sempre senza gli effetti sonori, ma con le dissolvenze e i « fondu » eccetera a posto.

A questa seconda proiezione assiste anche il produttore e talvolta il regista. Il musicista è libero di criticare il film e fare suggerimenti. Se non vi sono altre modifiche, il film è consegnato al « montatore musicale » che è stato assegnato a quel film e, con l'aiuto di questi e di una segretaria, il compositore si accinge allo « spotting », cioè decide dove vi sarà il commento musicale. La proiezione avviene rullo per rullo e spesso viene consultato il capo del reparto effetti sonori, per sapere in quale registro saranno certi effetti sonori. Mi spiego: se per esempio si sente il rumore di motori di aeroplano, il musicista scriverà il suo commento musicale per violini e flauti, in modo che i suoni dell'orchestra e quelli dei motori (che sono in un registro basso) non si confondano. Dettagli come questi facilitano piú tardi il mixaggio delle varie colonne sonore. (La Bell Telephone Company ha sperimentato un film con tre colonne sonore separate, una per il dialogo, una per la musica e una per gli effetti sonori. I risultati sono stati spettacolosi: un dialogo sottovoce si sentiva chiaramente anche quando l'orchestra suonava fortissimo. Purtroppo non si è potuto ancora ottenere la messa in pratica di questo nuovo sistema, perché il medesimo richiederebbe una modifica piuttosto costosa negli apparecchi di proiezione dei 18.000 cinematografi che vi sono negli Stati Uniti).

Il concetto che io uso nel decidere quali brani del film vanno musicati, è di eliminare immediatamente tutte le scene dove è ovvio che la musica non potrebbe servire a nulla e forse potrebbe danneggiare il film. Poi decido il punto esatto per l'inizio e la fine di ogni brano musicale. In linea di massima vengono musicati il principio e la fine del film e le parti dove è necessario creare o sottolineare il contenuto emotivo delle varie scene. Poi vengono le scene dove vi è azione (una fuga, una lotta e via dicendo). Talvolta però il compositore decide che gli effetti sonori potranno da soli creare l'atmosfera necessaria. Come esempio potrei citare una scena notturna sulla banchina di un porto. L'urlo di una sirena di bastimento nella nebbia e il suono di passi che si avvicinano potrebbero esser disturbati dalla musica, e da soli invece potrebbero creare un'atmosfera di grande tensione.

La segretaria batte a macchina un elenco delle scene che il compositore ha deciso di musicare e questi lo presenta al produttore, col quale discute ogni dettaglio del film. Spesso il produttore chiede che siano musicate scene che egli considera « deboli » dal punto di vista della direzione o della recitazione. Finalmente il piano d'azione viene approvato e il compositore dà l'incarico al montatore della musica di preparargli i fogli dettagliati che contengono il dialogo e l'azione, divisi in secondi e anche decimi di secondo. Pochi sono i compositori di Hollywood che musicano intere scene senza badare al dialogo e all'azione. Molte volte degli sforzandi orchestrali si fanno cadere su certe pause nel dialogo. Si cerca inoltre di scrivere l'accompagnamento

musicale in modo da non usare in orchestra lo stesso registro nel quale parla un dato attore o attrice. Cioè, se il dialogo viene parlato da una donna, si cerca di scrivere la musica sopra o sotto il registro della sua voce, esattamente come si fa per gli effetti sonori. E lo stesso naturalmente si fa per le voci d'uomo.

Torniamo ora all'orchestratore. Prima di cominciare ad orchestrare, anch'egli vede il film da musicare e discute col compositore il carattere della musica e gli strumenti da adoperare. Oltre ai soliti strumenti d'orchestra egli può adoperare la Viola d'Amore, l'Oboe d'Amore, il Flauto Contralto in Sol, il Flauto Basso, la Viola da Gamba, ogni genere di strumenti a percussione, il Contrabasso Elettronico, il Novacord, il Hammond Organ, voci umane, il Clavicembalo; combinazioni di strumenti, come cinque Clarinetti Bassi, quattro Flauti Contralti, tre Contrafagotti, ecc. Come si vede la tavolozza dei colori è quasi inesauribile.

Al momento della sincronizzazione l'orchestratore è accanto al compositore, per essergli d'aiuto se vi è qualche lieve cambiamento nell'orchestrazione. Poi egli si reca nella cabina di controllo, per aiutare a « bilanciare » la partitura, dato che generalmente gli ingegneri del suono usano dai quattro ai sette microfoni contemporaneamente. Da quanto sopra esposto si può giudicare quale importanza abbia per il compositore la cooperazione di un eccellente orchestratore. In genere ogni compositore a Hollywood ha uno o piú orchestratori favoriti, che conoscono il suo stile e possono lavorare con la massima velocità e con risultati ottimi. Se si tiene in considerazione il fatto che, durante la sincronizzazione, un'orchestra di 50 suonatori costa circa 2.000 dollari *all'ora,* si capisce perché l'orchestrazione debba essere a « colpo sicuro » e non debba richiedere cambiamenti importanti.

Passiamo ora alle orchestre. I superlativi piú svariati non basterebbero a descrivere la bravura e l'attrezzamento tecnico degli orchestrali che lavorano per gli studi cinematografici americani. Oltre ad una tecnica perfetta, l'orchestrale possiede una abilità fantastica nel leggere ogni pezzo, anche il piú complicato, a prima vista, suonandolo con tutti i colori indicati nella sua parte, in modo che basta una lettura per essere pronti a sincronizzare. Tenendo presente il fatto che l'orchestrale è pagato $ 40 per tre ore di lavoro, si capisce che solo i migliori musicisti sono impiegati negli Studi. Ogni ora di sicronizzazione è divisa in 50 minuti di lavoro e dieci minuti di riposo, a norma della legge del Sindacato Orchestrali. Naturalmente le orchestre non lavorano ogni giorno, ma una giornata di lavoro rappresenta per l'orchestrale una paga di $ 80-100. Molti orchestrali suonano due o piú strumenti; un clarinettista suona il clarinetto, il clarinetto basso e il sassofono e magari anche il flauto, e quando suona piú di uno strumento invece di $ 40 per tre ore di sincronizzazione ne riceve $ 60. Il primo violino riceve doppia paga.

Centinaia di orchestrali, provenienti da ogni parte degli Stati Uniti e dal Canadà, si erano trasferiti ad Hollywood, sperando di trovare un impiego lucrativo negli Studi cinematografici. Questo fatto creò una sovrabbondanza di suonatori d'orchestra, tant'è vero che il numero dei membri del locale Sindacato Orchestrali raggiunse i quindici mila. Di questi però solo 400 sono impiegati negli Studi, altri 800 sono alla radio o incidono dischi. Il resto si arrangia come può dando lezioni o facendo altri mestieri. Per evitare che altre migliaia di orchestrali affluiscan a Hollywood, il locale Sindacato Orchestrali ha decretato che nessun orchestrale proveniente da altre parti degli Stati Uniti può lavorare negli Studi durante il primo anno della sua permanenza in California. Inoltre hanno diritto di lavorare solo i cittadini americani o gli immigranti che hanno fatto domanda di cittadinanza.

In genere si impiégano tre o quattro giorni per sincronizzare un film con circa un'ora di musica. Il montatore del suono prepara poi la colonna musicale e si passa al mixaggio. Vi sono a Hollywood degli ottimi mixatori musicali, alcuni dei quali sono degli ex-orchestrali. Ve ne sono anche dei cattivi e in questo caso la musica ne soffre. Ma le cose stanno migliorando a poco a poco, anche perché l'importanza della musica aumenta col passare del tempo. Quasi sempre il compositore assiste al mixaggio e può dire la sua.

Generalmente il film finito e mixato viene proiettato una sera in qualche cinema della periferia, per giudicare che effetto abbia sul pubblico. Vengono allungate o accorciate certe scene e talvolta il compositore deve risincronizzare qualche brano del film. Il nome dei compositori importanti di Hollywood appare su un cartello o titolo a parte al principio del film. Se un commento musicale ha successo esso può ricevere il famoso « Oscar » dell'Accademia delle Arti e Scienze Cinematografiche, se ne fa un'incisione su dischi, che il pubblico compra a migliaia e il compositore riceve centinaia di lettere di ammiratori da ogni parte del mondo, il che dimostra quale interesse susciti oggigiorno la musica per film. Solo nell'U.S.A. non meno di 60 milioni di persone si recano *ogni settimana* al cinema. E non c'è dubbio che la musica per il film ha una parte molto importante nello sviluppo del gusto musicale del popolo americano. E per questo è imperativo che la qualità di questa musica migliori col passare degli anni.

Che la musica e l'apprezzamento per la musica in America abbiano progredito immensamente negli ultimi dieci anni non vi è alcun dubbio. Quando io arrivai negli Stati Uniti alla fine del 1937 il livello generale della cultura musicale americana era certamente molto piú basso di quello che sia oggi, benché vi fossero nelle città principali una ventina di orchestre sinfoniche, alcune delle quali migliori di quelle europee. Per radio si trasmettevano solo ballabili e musica leggera. Oggi vi sono negli Stati Uniti ben 320 orchestre sinfoniche, vi sono stazioni radio che trasmettono per 24 ore al giorno solo musica sinfonica e da camera; gli spettacoli del Metropolitan Opera House sono tra-

smessi da 200 Stazioni Radio, i concerti diretti da Toscanini e quelli provenienti dal Carnegie Hall di New York, nonché quelli dell'Orchestra di Philadelphia e Boston e altre orchestre minori si possono sentire anche nei centri piú piccoli della provincia. Le sale di concerti sono molto ben frequentate anche nei centri minori. Ogni scuola americana pubblica o privata ha la sua piccola orchestra e il suo coro. Il pubblico americano compera in media un milione di dischi sinfonici e da camera all'anno. E non soltanto i ricchi posseggono discoteche, ma anche gente modesta con mezzi finanziari relativamente limitati. Da tutto questo fermento musicale nascerà certamente una scuola di compositori prettamente americana.

Sarebbe giusto a questo punto di accennare al fatto che, malgrado la radio e i rapidissimi mezzi di comunicazione, i compositori di Hollywood si trovano alla *periferia* del mondo musicale americano. Tutto quello che vi è d'importante nella musica è concentrato a New York. Quindi i compositori (ed anche gli orchestratori) si tengono al corrente di quello che c'è di nuovo nella musica ascoltando religiosamente ogni concerto sinfonico trasmesso per radio, si fanno spedire da New York le partiture di lavori nuovi e organizzano dei concerti di musica da camera, nei quali vengono eseguiti lavori dei compositori piú « spinti » di ogni nazionalità. Inoltre i nostri musicisti ogni tanto fanno un viaggio di 10.000 chilometri fino a New York per riprendere contatto con la vita musicale della grande metropoli.

Il compositore per film guadagna bene. Quelli indipendenti ricevono fino a $ 15.000 per film; quelli sotto contratto negli Studi guadagnano fino a $75.000 all'anno. Le tasse però portano via piú della metà del guadagno e un altro 10% va all'Agente, senza il quale non si può fare un passo a Hollywood. (L'Agente è un fenomeno tipicamente americano. Egli ha la funzione di sensale: provvede a cercare i film per il compositore, suo cliente; gli combina i contratti e si occupa anche della pubblicità). Dato il costo della vita, i compositori meno importanti fanno una certa fatica a tirare avanti. Tengo a far rilevare questo affinché il lettore non si illuda che Hollywood sia un paradiso terrestre e che sia possibile fare soldi a palate appena arrivati qui. La strada per affermarsi nel mondo cinematografico americano è lunga e durissima e molti sono quelli che ogni anno tentano e falliscono. In America bisogna venire giovanissimi. Bisogna assimilare e assimilarsi. E sopratutto bisogna poter capire ed amare questo grande paese. Molti europei arrivano negli Stati Uniti con dei preconcetti e pronti a rimpiangere tutto quello che manca qui di europeo. Questa ignoranza di quello che l'America rappresenta è la causa dell'insuccesso di molti musicisti, i quali pensano e agiscono come espatriati temporanei. Per questo l'uomo maturo che vuol tentare di « rifarsi » una nuova vita in America generalmente fallisce.

La cinematografia americana sta passando ora una gravissima crisi. Lo sviluppo della televisione, con 4.200.000 apparecchi di ricezione in-

stallati nelle case nei centri piú importanti d'America, ha fatto diminuire il numero di coloro che si recano al cinema del 30%. E, dato che il film piú modesto costa un minimo di $ 450.000 e quelli un po' piú importanti $ 1.500.000 l'uno, la diminuzione della vendita dei biglietti dei cinematografi ha colpito l'industria cinematografica americana in un punto molto sensibile. Inoltre il Governo Americano ha accusato le grandi case cinematografiche di Hollywood, le quali sono anche proprietarie di centinaia di sale cinematografiche, di aver creato un monopolio per quel che riguarda la distribuzione dei film da loro prodotti. E la parola « monopolio » fa gelare il sangue a qualsiasi uomo d'affari americano! Il Governo di Washington ha ora ordinato alle compagnie cinematografiche americane di vendere i loro cinema. Quindi le compagnie non avranno piú la possibilità di smaltire il loro prodotto — buono o cattivo — attraverso le proprie sale di spettacolo. Il che è forse un bene, almeno dal punto di vista del pubblico, perché per riuscire a vendere il loro prodotto a migliaia di proprietari di sale cinematografiche i produttori di film a Hollywood dovranno migliorare di molto il contenuto dei film da loro creati.

La vendita forzata dei cinema e la concorrenza che la televisione fa ai film ha creato a Hollywood uno stato di tensione nervosa che ha pervaso tutto l'ambiente cinematografico. Centinaia di persone sono state licenziate e la disoccupazione cresce. Comunque vi è un raggio di sole nella bufera. Le grandi compagnie cinematografiche stanno preparandosi ad entrare nella produzione di film fatti apposta per la televisione, in bianco e nero e anche in colore. (Si prevede che fra un paio d'anni tutti i programmi di televisione saranno trasmessi in colore). E mentre oggi si producono in America 2000 ore di spettacolo su film, si prevede che fra pochi anni sarà necessario produrne dalle 6000 alle 8000. Altrettante ore di spettacolo saranno fornite dal « Kinescope », cioé da spettacoli filmati in teatro e negli studi di televisione e fotografati su film. Questo progresso permette di avere una pellicola montata e pronta ad essere riproiettata mezz'ora dopo che lo spettacolo è stato filmato.

Un breve accenno ora alle novità tecniche che hanno a che fare con la sincronizzazione della musica. Parecchi Studi stanno ora usando un nuovo tipo di microfono: l'ALTECH. Fabbricato a Hollywood, questo straordinario strumento è non-direzionale, cioè interdetta il suono da tutte le direzioni allo stesso tempo. Somiglia ad una grossa matita, e la testata del microfono è piccolissima, poco piú di un centimetro di diametro e meno di un centimetro di spessore. La 20th Century ne adopera uno o al massimo due per la sincronizzazione musicale, e il vantaggio è che il direttore d'orchestra può concertare il pezzo e essere sicuro che quel che si sente nella sala di sincronizzazione sarà fedelmente riprodotto; mentre col vecchio sistema dei molteplici microfoni il compositore si trova alla mercè dell'ingegnere del suono. Le caratteristiche tecniche del microfono ALTECH sono ottime: lo strumento

riproduce con grande fedeltà le frequenze dai 20 ai 25.000 cicli. Cioè al di sotto e al di sopra di quel che l'orecchio umano può percepire.

Un'altra novità nel campo della sincronizzazione della musica è costituita dal sistema di registrazione della musica su nastro di cellulosa. Ordinariamente la musica veniva registrata su normale pellicola negativa cinematografica e allo stesso tempo su un disco, per permettere l'immediato « play-back ». Ora invece gli Studi hanno installato dei Recorders su nastro di cellulosa. Questi probabilmente sono conosciuti anche in Europa, ma quelli che ora si adoperano qui per la musica sono macchine che permettono la riproduzione della musica con un grado di perfezione mai raggiunta prima, e specialmente con un'assoluta mancanza di fruscio. E naturalmente permettono un « play-back » istantaneo.

I musicisti di Hollywood sono sempre alla ricerca di novità e lo Studio che abbonda di trucchi miracolosi è naturalmente quello di Walt Disney. Fra qualche mese sarà proiettato in Europa il film « Cenerentola » di Disney. Fra i vari personaggi animati vi sono tre topini che, a un certo punto, cantano un terzetto con voci acutissime. Per raggiungere l'effetto desiderato i musicisti e i tecnici del suono sperimentarono per varii mesi voci diverse, ma non furono mai soddisfatti dei risultati perché non si potevano capire le parole di quel registro. Finalmente provarono a far cantare in falsetto tre Bassi, in un tempo due volte piú lento del necessario. La colonna sonora fu poi accelerata con una speciale macchina e il suono si innalzò di circa un'ottava. A questa nuova colonna sonora fu poi aggiunto l'accompagnamento orchestrale. Fu un'operazione complicatissima e nel mixaggio finale furono usate ben undici colonne sonore contemporaneamente.

Un altro trucco musicale è quello della scena del pranzo nel film « L'Ispettore Generale » con Danny Kaye, musicato da Johnny Green, del quale ho già parlato. In questa è l'azione sullo schermo che è stata accelerata. Green si serví di un « click-track », ovverosia di un battito metronomico, come base per fare un abbozzo della figurazione ritmica musicale corrispondente ai movimenti di Danny Kaye sullo schermo. Questo abbozzo poi serví di base per la composizione vera.

Da parecchi anni i compositori Americani di musica per film si sono organizzati in un'Associazione, alla quale ora appartengono circa 110 musicisti. L'Associazione sta ora cercando di far modificare l'infame legge del « Copyright » americano, legge che stabilisce che se un compositore lavora per uno Studio Cinematografico, lo Studio diventa « l'Autore agli occhi della legge ed acquista per sempre il copyright che spetterebbe al compositore. Questa situazione assurda va naturalmente a scapito dell'artista creatore e si sta ora cercando di ottenere una modifica di questa legge da parte del Congresso degli Stati Uniti

Debbo ora concludere questo articolo e voglio rilevare che questi undici anni di Hollywood posso considerarli come un'esperienza di grandissimo valore, anche per quel che riguarda lo sviluppo artistico della mia musica, nonostante le molte difficoltà e delusioni incontrate. La

possibilità di trovare nuove vie nell'orchestrazione e nella composizione stessa e di sentire la propria musica eseguita pochi giorni dopo averla creata è per un compositore un gran privilegio. Personalmente le trenta e piú ore di musica che io ho composto per film hanno arricchito la mia tavolozza orchestrale e raffinata la mia tecnica.

Ho tentato di descrivere come meglio potevo il passato e il presente della musica per film a Hollywood. Non so quel che spetta in avvenire ai compositori di Hollywood, ma posso solo augurarmi che sarà dato loro modo di creare nuovi lavori, importanti nel campo della musica e non solo in quello del film, con mezzi tecnici sempre piú perfezionati, nell'atmosfera di pace della quale l'umanità intera ha tanto bisogno.

Daniele Amfitheatrof

La musica per film nell'U.R.S.S.

Uno dei primi compositori che cominciò a lavorare attivamente per la cinematografia sovietica è I. Dunaievski. Egli venne al cinema nel 1922 quand'era già un artista maturo della musica teatrale e dell'operetta. La nostra cinematografia richiedeva al compositore una musica ricca di significato, una musica che caratterizzasse i personaggi positivi, una musica positiva, affermante. Di qui l'attenzione del compositore per il genere della canzone di massa, che, pur restando leggera ed accessibile, esprimesse in forma sintetica e concreta i temi di vita della realtà nuova.

Dunaievski scrisse cosí la musica per un gran numero di film. Le sue canzoni dei film « Allegri ragazzi », « Il circo », « Il portiere », « Il cammino d'una nave », « I figli del capitano Grant », « Volga-Volga », « La via luminosa », « Primavera », acquisirono larga popolarità. La migliore di esse, la « Canzone della Patria », composta in collaborazione con il grande poeta-canzonettista V. I. Lebedev-Kumac, svolse un'immensa funzione. La sua importanza superò notevolmente i limiti del bel film « Il circo » per il quale pure era stata scritta.

Le altre canzoni ottimistiche ed emotivamente attive di I. Dunaievski, come la « Marcia sportiva » per il film « Il portiere », la « Canzone dell'allegro vento » per il film « I figli del capitano Grant » e molte altre influirono in notevole misura, insieme alle canzoni di altri nostri compositori, sulla formazione della vita musicale degli anni d'anteguerra, introducendo molti elementi luminosi e gioiosi nello stile della canzone sovietica.

La popolarità delle canzoni di Dunaievski è assai grande. Esse sono scritte sinceramente, con calore, e qualsiasi esecutore può cantarle senza sforzo. E, se i film diffondono le canzoni di Dunaievski, queste canzoni a loro volta favoriscono il successo dei film per cui sono state scritte.

Quasi contemporaneamente sono venuti al cinema i fratelli Demetrio e Daniele Pokrass. Gli autori della celebre « Marcia di Budionny » hanno saputo creare per il cinema delle canzoni che hanno ottenuto un pieno consenso popolare. I fratelli Pokrass hanno scritto inoltre la musica per i film « I sentieri del nemico » e « Amiche di guerra »; ma il piú vero e completo successo l'hanno avuto nel documentario. La canzone « Armata a cavallo » (« Sulla strada della guer-

ra ») e « Mosca in maggio » sono divenute ormai patrimonio delle masse, amate e cantate dal popolo, mentre la canzone « Se domani scoppiasse la guerra » ha avuto una funzione importante contribuendo alla preparazione morale degli uomini sovietici alla difesa della Patria Socialista.

Purtroppo, negli ultimi tempi questi valenti compositori non hanno creato delle canzoni, che per la loro importanza stiano alla pari con i lavori precedenti.

Tra i piú importanti compositori di musica per film, dobbiamo dare un particolare rilievo all'attività del brillante compositore Demetrio Sciostakovic. Egli ha scritto la musica di piú di 20 film, fra i quali « La trilogia di Massimo », « Il grande cittadino », « La Giovane Guardia », « Miciurin », « Incontro sull'Elba ».

Nei suoi primi film « Monti d'oro », « La nuova Babilonia », « Sola », D. Sciostakovic rese tributo alla musica costruttivistica, formalistica. Nei suoi quadri musicali di questo periodo troviamo un'esotica mistura di grottesco, di rumori meccanici, di intonazioni di cattivo gusto piccolo borghese. Ma, nello stesso periodo, in Sciostakovic nasce e si sviluppa un indirizzo musicale positivo.

Come esempio si può citare la musica del film « Il contro-piano » e innanzi tutto « La canzone del contro-piano ». Essa non soltanto esprime l'idea fondamentale del film ma si sviluppa insieme al soggetto. Mutando strumenti e ritmi, Sciostakovic raggiunge una diversa coloritura emotiva della canzone in relazione alla situazione. Ed il risultato è che la canzone si ricorda, lo spettatore la porta via con sé uscendo dalla sala di proiezione.

Nei suoi lavori per i film « Amiche », « Il ritorno di Massimo », « Il grande cittadino », D. Sciostakovic abbandona definitivamente la riproduzione della realtà e scrive una musica in cui si incarnano con grande forza artistica i piú profondi sentimenti umani. E' caratteristico a questo proposito l'episodio « sulle barricate » (« Il ritorno di Massimo », quando la musica tragica si trasforma in un volitivo tema di lotta e, infine, in una marcia di vittoria.

Tuttavia, ancora per lungo tempo l'attività artistica di Sciostakovic conserverà i lineamenti contradditori di realismo e di naturalismo, del grottesco e della tragedia. Spesso Sciostakovic si lascia attrarre dalla stilizzazione raffigurando in modo grottesco la vita della vecchia Russia. In un certo senso questa linea va da « I monti d'oro » a « Pirogov ».

La critica che fu fatta sull'opera « La grande amicizia » ha esercitato un benefico influsso sull'attività di questo nostro compositore. In primo luogo bisogna notare la notevole evoluzione di Sciostakovic verso la democratizzazione del linguaggio musicale, il rafforzamento del contenuto emotivo. La sua musica per i film « La Giovane Guardia », « Incontro sull'Elba » e specialmente « Miciurin » rallegra per il suo calore e la sua umanità.

Nel film « La Giovane Guardia », sin dalle prime pagine dell'ouverture, Sciostakovic induce lo spettatore a penetrare nel profondo delle vicissitudini spirituali degli eroi del film. Il compositore evita ogni espressività esteriore: la sua musica è penetrante.

Fondendosi all'immagine essa induce ad amare e ad odiare. Tuttavia, questa musica reca ancora le tracce d'una complicata astruseria di linguaggio musicale, che è tipica dell'opera sinfonica di Sciostakovic.

La musica del film « Miciurin » è caratterizzata da una scrittura semplice e realistica. L'inclusione nell'ouverture della bellissima canzone popolare conferisce subito un colore alla musica del film. L'affinità con l'intonazione della canzone russa rende questa musica assai espressiva e facilmente accessibile all'ascoltatore, mentre raggiunge in singoli episodi (« La morte di Lenin », « Il passaggio di Miciurin ») una grande forza drammatica. Nel complesso la musica del film « Miciurin » è un'importante tappa dello sviluppo creativo di Sciostakovic.

Anche la musica del film « Incontro sull'Elba » va considerata come un successo di Sciostakovic.

Lavora utilmente per il cinema anche il compositore D. Kabalevski. Il suo debutto nel cinema è dovuto alla musica per il film « Notte di Pietroburgo » (1934), dove ha rivelato le sue grandi possibilità. Nascendo dal lamento popolare, dal canto per un incendio, il tema musicale fondamentale del film riceve un notevole sviluppo sinfonico e si contrappone alla fredda musica della Pietroburgo « ufficiale ». La improvvisazione su violino di questo film è entrata nel repertorio dei concerti e gode ancor oggi immutato successo fra gli spettatori.

Degli altri lavori di Kabalevski occorre notare la musica dei film « Aereocittà » e « Sciors », nonché il tentativo di creare la cine-commedia musicale « Antonio Ivanovic si arrabbia ». Kabalevski ha scritto per questa commedia una musica elegante, ricca di umori e di temperamento. Il successo del film fu dovuto perciò in gran misura alla qualità della musica.

La musica di D. Kabalevski per il film « L'accademico Ivan Pavlov », creata sulla base nazionale russa, ha come caratteristica un'autentica emotività.

Di larga popolarità gode il lavoro effettuato per il cinema dal compositore di Leningrado V. Pusckov. Egli ha scritto la musica per 25 film. Rileviamo in particolare la sua musica per il film « I sette coraggiosi ». Tutto il film è attraversato dalla luminosa e lirica canzone « Spanditi, canzone, nello spazio ». Questa canzone bene si contrappone alla musica drammatica, che riflette la rigida natura artica che serve da sfondo al film.

Nel film « Taiga d'oro » vi è molta musica illustrativa e grottesca, ma ben si ricorda una bella canzone lirica.

V. Pusckov si è rivelato un artista della canzone cinematografica

anche nel film « Komsomolsk ». La marcia e la canzone « Lungo il fiume Amur » possono essere messi all'attivo di questo compositore.

Nella musica cinematografica ha un posto importante l'opera di A. Khaciaturian. Nel suo primo lavoro, eseguito per il film « Pepo », egli non utilizzò ancora interamente le possibilità della musica nel cinema limitandosi solo ad illustrare un episodio. Nella musica per il film « Zanghesur » si serví d'una canzone popolare armena come fondamento della tela sinfonica. Due canzoni di *asciug*, la prima delle quali è un'introduzione musicale al film e la seconda l'attraversa tutto, costituiscono il nucleo della sua concezione musicale.

Nel film « Il numero 217 », prodotto durante la grande guerra patriottica, la musica di A. Khaciaturian si distingue per il suo grande contenuto drammatico. Eppure questa musica è piena di ottimismo, di convinzione nella vittoria sul nemico.

Khaciaturian è inoltre riuscito a dare un quadro musicale politicamente assai acuto nel film « La questione russa ». Purtroppo, nello stesso film, il tema U.R.S.S. non viene altrettanto sviluppato. Nella musica del film successivo, « La battaglia di Stalingrado » egli utilizza con successo la romanza russa « La roccia » e le intonazioni delle canzoni sovietiche di massa. Il dinamismo della musica nella battaglia trascina l'ascoltatore.

Un serio successo è riuscito ad ottenere questo compositore anche nel suo lavoro per il film documentario « Vladimir Ilic Lenin ». Le pagine della partitura commuovono con la loro forza tragica là dove parlano della morte di Lenin.

Circa cinquanta film sono usciti sullo schermo con la musica del compositore N. Kriukov.

Sommamente caratteristico per la maniera artistica di questo musicista è il film « Noi di Kronstadt ». Le canzoni rivoluzionarie e le vecchie canzoni militari da lui utilizzate, esprimendo il moto interiore degli eroi, ricreano l'atmosfera dell'epoca della guerra civile.

Assai espressiva è pure la musica per il film « L'ammiraglio Nachimov ». Nella musica del film « Colpevoli senza colpa » N. Kriukov è riuscito a ricreare lo stile dell'epoca e ad esprimere i grandi sentimenti del dramma di Ostrowski.

Un gran successo di Kriukov è la sua musica per il film « La leggenda della terra siberiana ». L'autentico colore nazionale, le stupende canzoni, i luminosi episodi della musica sinfonica hanno trovato calorosa accoglienza nel nostro popolo favorendo il gran successo del film.

Per molti film la musica è stata scritta da Sergio Prokofiev. Il contatto con un grande tema popolare nel film « Alessandro Nevski », che canta la potenza del popolo russo, ha ispirato il compositore a creare un'opera epica. La funzione della musica in questo film è particolarmente importante; gli episodi principali e piú dinamici sono densi di musica. Essa è assai melodica e strettamente connessa alle intonazioni

della creazione popolare. Il coro femminile « Sulla nostra Russia non resterà il nemico », il coro maschile « Insorgete, uomini russi », la canzone « Andrò sulla bianca campagna » sono una convincente testimonianza di ciò.

Questo lavoro ha dimostrato, che Prokofiev può creare una musica di vero carattere nazionale russo, una musica accessibile alle larghe masse di ascoltatori, una musica ricca di grandi idee.

Un prezioso contributo alla musica cinematografica è dato dall'opera di I. Sciaporin. L'epos nazionale ed un profondo lirismo contrassegnano questo compositore e trovano un riflesso organico nella drammaturgia musicale di film come « Minin e Pogiarski » « Suvorov », « Kutusov ». I lavori di Sciaporin per il cinema dimostrano la serietà propria ad un vero artista e le sue grandi capacità.

Lavora con successo per il cinema anche il dotato compositore e canzonettista V. Soloviev-Sedoi. Le sue canzoni per il film « L'accelerato del cielo » sono state raccolte da milioni di spettatori.

Di grande popolarità gode la musica di un altro compositore canzonettista, I. Miliutin. La sua canzone per il film « In Estremo Oriente » è stata cantata per lunghi tempi dalla nostra gioventú.

Bisogna ricordare anche il lavoro cinematografico di un esponente della vecchia generazione dei compositori leningradesi, V. Sccerbacev. Particolarmente significativa è la sua musica per il film « Il temporale ». Interessante anche quella per i film « Pietro I », « Quelli del Baltico ».

Un successo è anche il lavoro per il cinema di B. Mokroussov; lo canzoni da lui scritte per il film documentario « Lungo il Volga » possiedono notevole freschezza d'intonazione, si ricordano facilmente e possono assegnarsi alle migliori canzoni scritte da questo compositore negli ultimi tempi. Bella è specialmente la canzone « Volga » e la scherzosa « Di sera sul fiume ».

Cosí, dobbiamo considerare in modo positivo anche l'accostamento al cinema del compositore A. Novikov, che ha scritto per il film documentario « Urali » una canzone di carattere epico, che eleva notevolmente la risonanza emotiva del film stesso.

Un buon mestiere caratterizza i lavori cinematografici di S. Pototski, specialmente il suo commento al film « Bogdan Khmelnitski », alla cui base sta l'autentico folclore ucraino.

Maestro della musica figurativa si è rivelato invece V. Oranski. E, fra coloro che sentono in modo tutto particolare il carattere specifico del cinema, ricorderemo V. Iurovski, che ha scritto la musica per molti film (« Notte di settembre », « La via della gloria », ecc.).

Nel campo della musica cinematografica opera attivamente anche L. Schwartz. Fra i suoi lavori ricorderemo la musica per il film « Il nuovo Gulliver », « La maestra del villaggio », « Il tribunale dell'onore ». Ma, migliore di tutte, è la musica per la trilogia su Gorki, nella quale questo compositore ha rivelato una precisa sensibilità per

la canzone russa. Cosí canzoni come « Lontano, lontano oltre il mare », « Com'è caduta la nebbia » sono entrate a far parte della vita musicale del nostro popolo.

Da rilevarsi è anche l'attività di A. Lepin. Dei suoi lavori certamente il migliore è quello compiuto per il film « Salve, Mosca ! », la cui canzone è piena di un ottimismo che afferma la vita e di giovanile baldanza.

Ricorderemo anche i compositori delle nostre repubbliche baltiche, come E. Kapp, D. Dvarionas e B. Skulte. E l'elenco dei migliori lavori dei nostri musicisti cinematografici potrebbe essere continuato, giacché circa 150 di essi hanno preso parte fino ad oggi alla produzione cinematografica sovietica. Citeremo ancora soltanto G. Popov, B. Scebalin, K. Korcmarev, A. Balandcivadse, I. Stoliar, A. Spadavecchia, ma ne restano molti altri.

Anche la breve rassegna da noi fatta mostra però in modo abbastanza evidente, di quale notevole gruppo di compositori disponga la nostra cinematografia, e quale grande contributo abbiano dato in tal modo alla vita musicale del nostro paese.

T. Chrennikov

Documenti

Un breve scenario cinematografico di Alban Berg

E' noto come Eisenstein abbia visto nel cinema una corrispondenza intima con tutte le altre espressioni artistiche. Nel suo libro « The Film Sense » è il vero punto d'incontro dei colori, dei suoni, delle immagini letterarie e liriche, dei ritmi figurativi e musicali, col ritmo delle immagini del film. Eisenstein mostra come la costruzione figurativa delle inquadrature di *Aleksander Nevskij* sia intimamente connessa con la partitura di Prokofiev: i grafici dello sviluppo figurativo del racconto sono strettamente corrispondenti a quelli della composizione musicale. Lui stesso suggeriva a Prokofiev la direzione del lavoro da compiere nello stesso film. E il musicista, in un atteggiamento del tutto diverso da quello di Strawinski (la cui unica parentesi cinematografica è la versione dello *Spettro della rosa*) accettava l'indirizzo che il regista imponeva alla sua collaborazione.

Non è scopo di questa nota stabilire quale sia o quale debba essere la funzione del musicista nel film; ma indicare, piuttosto, quali siano state le intenzioni di un musicista, Alban Berg, di fronte al cinema; e notare come la posizione, cui accennavano, di Eisenstein, è la stessa, seppur capovolta, di Alban Berg.

Leggiamo a pag. 17 di « Alban Berg » (Herbert Treig editore, Vienna, 1937) di Willy Reich. L'autore ci dà, anzitutto, questa testimonianza:

« Egli pensava (siamo verso il 1935, anno della sua morte) a un terzo quartetto per archi, a una musica da camera con pianoforte, a una sinfonia, a un lavoro scritto espressamente per la radio; anzitutto, però, a un'òpera per fonofilm, campo che l'aveva sempre interessato in maniera particolare per le nuove possibilità artistiche che offriva. Egli parlava della sua idea preferita, di vedere una volta filmato il suo *Woyzeck* da uno scelto complesso di attori e cantanti ».

Alban Berg pensava forse a far recitare attori che poi sarebbero stati doppiati con cantanti? Non si può dire in base alla sola testimo-

nianza del Reich. Sappiamo soltanto che oggi la sua aspirazione, almeno in parte, è stata realizzata. Infatti, in Germania, v'è già chi ha pensato a una trasposizione cinematografica della vicenda drammatica ideata da Georg Bückner.

« Egli — continua Willy Reich — faceva rilevare che l'impianto formale della sua opera corrisponde quasi esattamente alla tecnica cinematografica, e che il film avrebbe offerto la possibilità di realizzare, in maniera compiuta, mediante primi piani e inquadrature di dettaglio, alcuni particolari i quali nel teatro non si possono mai rappresentare con la voluta chiarezza. Come esempio citava la scena della strada nel 2° atto (fuga con tre tempi) ».

Ma proseguendo oltre nella lettura del citato libro, il rapporto fra Berg e cinema si stabilisce piú direttamente, a proposito dell'« ostinato » di *Lulú*, opera di cui ha già parlato diffusamente Vito Pandolfi in *Cinema*, raffrontandola col film di Pabst e il testo originale di Wedekind (1).

Scrive il Reich: « l'« ostinato » fu concepito come musica d'accompagnamento per una azione filmica la quale deve creare il collegamento dei due brani di *Lulú* e deve mostrare il cambiamento della sorte della protagonista che nel frattempo si verifica. Essa, dopo un'ascensione favolosa, giunge al culmine della sua vita sociale, e in maniera del tutto avventurosa diviene l'assassina del suo marito; quindi viene arrestata, condannata, e dopo un anno di carcere liberata in maniera altrettanto avventurosa. Il secondo quadro, infine, mostra il principio della sua catastrofica decadenza ».

Per la formulazione filmica dell'« ostinato », Berg fornisce, nel suo libretto, alcune indicazioni. E' qui che la tecnica musico-filmica di Berg può identificarsi con quella filmico-musicale di Eisenstein, quale si presenta nel testo e nei grafici di « The Film Sense » (2). Lasciamo la parola ad Alban Berg:

« Per la musica di cambiamento di scena si mostra in un film muto la sorte futura di Lulú in maniera allusiva: con la qual cosa la vicenda filmica, in corrispondenza dello svolgimento simmetrico della musica, si deve distribuire, anch'essa (dunque in maniera progressiva e retrograda), al quale scopo gli avvenimenti e le apperenze accompagnatrici che si corrispondono reciprocamente devono essere possibilmente adeguate: ciò che dà, nella direzione delle frecce, la seguente serie di immagini:

(1) Vedi: Vito Pandolfi: *Wedekind, Berg e Pabst. Tre « Lulú ».* in « Cinema », nuova serie, n. 26, Milano, 1949.

(2) Cfr. il fascicolo n. 1 di « Bianco e Nero », 1950 dedicato all'opera di S. M. Eisenstein.

ARRESTO	SULLA VIA DELLA LIBERAZIONE
I tre che prendono parte all'arresto	I tre che partecipano alla liberazione
Lulú in catene	Lulú in libertà (travestita da contessa Geschwitz)
CARCERE D'ISTRUTTORIA	NELLA CELLA DELLA BARACCA D'ISOLAMENTO
In nervosa attesa	In aspettativa nervosa
Speranza che svanisce	Crescente speranza
PROCESSO	CONSIGLIO
La colpa	Malattia
Giudici e giurati	Medici e studenti
I tre testimoni del fatto	I tre che l'aiutano per
La condanna	L'azione liberatrice
Il trasporto con	Trasporto mediante
L'autoambulanza nel	Autoambulanza dal
CARCERE	CARCERE
Si chiude la porta del carcere	La porta del carcere si apre
Rassegnazione iniziale	Ricomincia il coraggio di vivere
Immagine di Lulú: come ombra	Immagine di Lulú: che si specchia
Sul muro del carcere	In una zappa.

→ Un anno di carcere →

Si tratta, com'è chiaro, di una vera e propria sceneggiatura per un film minimo, quale doveva essere stata suggerita ad Alban Berg dalla regía teatrale tedesca, specie di Piscator, che spesso aveva fatto uso di piccoli film nel corso di rappresentazioni sceniche. Basterebbe ricordare per tutte la regía del celebre *Soldato Schweick,* coi disegni animati di Grosz: esperienza, peraltro, in cui erano stati pionieri molti altri registi di teatro, fra cui anche lo stesso Eisenstein. Ricordiamo *C'è sempre della semplicità in un uomo saggio* di Ostrowski, dove il diario del protagonista Glumov è presentato attraverso un breve film (1922), interpretato da Grigori Aleksandrov.

In nota al breve scenario, Berg aggiunge una nota esplicativa: « Oltre alle congruenze elencate (messe in concomitanza e citate nel grafico) dei principali avvenimenti, come per esempio Processo-Consiglio, Arresto-Liberazione, bisognerebbe mostrare anche quelli piccoli e minuscoli, come ad esempio: Rivoltellate-Stetoscopio, Cartucce-Fiale, Giurisprudenza-Medicina, Segni di paragrafo-Bacilli, Bende-Catene, Divisa carceraria-Camice bianco, Corridoi del carcere-Corsie dell'ospedale, ecc. Nello stesso modo corrispondenze personali, come per

esempio: Giudici-Giurati, Collegio medico-Studenti, Agenti di polizia-Infermieri ».

In questo rifare il cammino a ritroso, attraverso le immagini, come è indicato dalla freccia del grafico, si può ravvisare una caratteristica formale (a movimento retrogrado) che spesso è anche propria della musica berghiana.

M. V.

Nota Bibliografica

La letteratura cinematografica che si riferisce ai problemi della musica per il film conta piú numerosi esempi presso gli anglosassoni. Si devono infatti a Kurt London ed a John Huntley i primi libri sulla musica cinematografica, e « Sight and Sound » (dal 1933), « Cinema Quarterly (stesso anno), « Documentary News Letter » (dal 1940), oltre a numerosi altri periodici non specialmente dedicati al cinema, hanno pubblicato in Gran Bretagna, fin dai primi anni del sonoro, attenti articoli e costanti rassegne sulla musica cinematografica. In America la rivista « Hollywood Quarterly » ha curato anche una bibliografia sulla letteratura di questo genere, nel volume I per opera di Walter H. Rubsamen e Robert U. Nelson, e nel vol. III a cura del Rubsamen, che l'ha aggiornata pe rgli anni 1943-48. Ogni fascicolo della rivista pubblica una rassegna sulla « Film Music of the Quarter », allo stesso modo come usava l'Huntley nella ora defunta « Film Penguin Review » di Londra.

Una bibliografia completa sull'argomento sarebbe oltremodo difficile a precisarsi oggi, tenendo presente che da taluni paesi, come la Germania, scarse sono le referenze bibliografiche che pervengono.

Il presente elenco di libri e articoli, pertanto non deve intendersi che come approssimativo, e suscettibile, in seguito, di un completamento indispensabile. Non si è inteso, inoltre, di sviluppare questi appunti bibliografici anche per la parte che riguarda la danza e il cinema: argomento che potrà essere ripreso appropriatamente in altra sede.

Rudolf Arnheim: *Nuovo Laocoonte,* in « Bianco e Nero », n. 8, Roma, agosto 1938.

Aleksandrov-Eisenstein-Pudovkin: *Manifesto sull'asincronismo,* in « Cinema », n. 108, Roma, 1941.

Atti del 2° Congresso Internazionale di musica, Firenze, 1937.

Jaques de Baroncelli: *Pantomime - Musique - Cinéma,* Paris, 1915.

Arthur Benjamin: *Film Music,* in « Musical Times », Londra, luglio 1937.

Louis Beydts: *La musica* (*Kermesse eroica*), *Edizioni* « Bianco e Nero), Roma, 1937.

Rebelo Bonito: *Notas Explicativas* (Clube Português de Cinematografia: Sarau Musical), Porto, 30 giugno 1949.

Jacques Bourgeois: *Musique dramatique et cinéma,* in « Revue du cinéma », n. 10, Paris, 1948.

Ken Cameron: *Sound and the Documentary Film,* Pitman, Londra, 1947.

Richard Capell: *Fantasia or the New Barbarism,* in « Musical Opinion », Londra, novembre 1943.

Ugo Capitani: *Il film nel diritto d'autore,* Edizioni Italiane, Roma, 1943.
Darrel Catling: *Film Music,* in « Sight and Sound », Londra, aprile 1944.
Darrel Catling: *Film Music,* in « Sight and Sound », Londra, aprile 1944.
Alberto Cavalcanti: *Music in Films,* in « World Film News », Londra, luglio 1937.
Luigi Chiarini: *Il film nei problemi dell'arte,* Ateneo, Roma, 1949.
C. Clayton Hutton: *Henry V,* Londra, 1945.
Hubert Clifford: *British Film Music,* in « Tempo », Londra, settembre 1944.
— *Walton's Henry V Music,* in « Tempo », Londra, dicembre 1944.
Gerald Cockshott: *Incidental Music in the Sound Film,* British Film Institute, Londra, 1946.
Aaron Copland: *Our New Music,* U.S.A., 1940.
L. Co: *Musica e film al Congresso di Firenze,* in « Cinema », n. 22, Roma, 1937.
Peter Craig Raymond: *Film Music on Record,* in « Sight and Sound », n. 69, Londra, 1949.
Cyril Crowhurst: *How a Music Recording Theatre Was Made from a Sound Stage* in « Kinematograph Weekly », Londra, 26 settembre 1946.
Fedele D'Amico: *Musica e cinematografo. Un connubio difficile,* in « Rassegna musicale », n. 2, Roma, febbraio 1943.
Charles Davy: *Footnotes to the Film,* Lovat Dikson, Londra, 1937 (con un articolo di Maurice Jaubert).
Marjorie Deans: *Meeting at the Sphinx,* Macdonald, Londra, 1946.
Giacomo Debenedetti: *La musica e il cinematografo,* in « Cinema », n. 15, Roma, 1937.
Adolph Deutsch: *Collaboration between the Screen Writer and the Composer,* in « Proceedings of the Writer's Congress », Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1944.
Thorold Dickinson: *Search for Music,* in « Penguin Film Review », n. 2, Londra, 1947.
Sergei M. Eisenstein: *The Film Sense,* Faber, London, 1948: v. anche in « Bianco e Nero », XI, n. 1, Roma, 1950.
Hans Eisler: *Composing for the Films,* Oxford University Press, New York, 1945.
— *Prejudices and New Musical Material,* in « Proceedings of the Writer's Congress », Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1944.
— *Music and Film,* in « World Film News », Londra, maggio 1936.
Wilhelmine Fey: *Die Verwertung musikschöpferische Werke* (insbes. bei Funk, Film, und Schalplatte), Wurzburg, Triltsch, Munich, 1941.
Alan Frank: *Music and the « Cellulose Nit-Wit »,* in « The Listoner », Londra, 29 dicembre 1937.
Gianandrea Gavazzeni: *Un connubio impossibile,* in « La Ruota », Roma, gennaio 1943.
Walter Goehr: *Fitting the Music to the Picture,* in « Sound Illustrated », Londra, ottobre 1946.
Tom Granich: *Cinema e jazz,* in « Bianco e Nero », IX, n. 8, Roma, 1948.
Sam Heppner: *Background Music to the Fore,* in « Sound Illustrated », Londra, dicembre 1944.

Ralph Hill: *The Story of British Film Music*, in « Radio Times », Londra, 31 dicembre 1937.
Alfred Hitchcock: *Music in Films*, in « Cinema Quarterly », vol. 2, n. 2, Londra, 1933.
John Huntley: *British Film Music*, Foreword by Muir Mathieson, Skelton Robinson, Londra, 1947.
— *Film music*, Hinrichsen's Musical Year Book, Londra, 1947-48.
— *British Film Music*, in « The Penguin Film Review », n. 6, Londra, 1948.
— *The Music of Hamlet and Oliver Twist*, in « The Penguin Film Review », n. 7, Londra, 1949.
— *Film Music Orchestras*, in « The Penguin Film Review », n. 5, Londra, 1948.
— *Film Music*, in « The Penguin Film Review », n. 2, Londra 1947.
— *Film music*, in « Sight and Sound », Londra, gennaio 1944.
— *British Film Music*, in « Film Music Notes », Londra, aprile 1944.
— *Tchaikowsky, Walton, Addinsell*, in « Sound Illustrated », Londra, maggio 1944.
— *Criticism from London*, in « Film Music Notes », Londra, settembre 1945.
— *Music for All*, in « Film Music Notes », Londra, settembre 1945.
— *Getting the Gen: A Course in Film Music*, in « Film Music Notes », Londra, ottobre 1945.
— *Film Music News from England*, in « Film Music Notes », Londra, novembre 1945.
— *Newsreel Music*, in « Film Music Notes », Londra, aprile 1946.
— *Film Music*, in « Film Music Notes », Londra, marzo 1947.
— *British Film Music and World Markets*, in « Sight and Sound », Londra, 1947.
Ernest Irving: *Music and the Film Script*, in « British Film Yearbook 1947-48 » edited by Peter Noble, Skelton Robinson British Yearbooks.
— *Music from the Films*, in « Tempo », Londra, giugno, settembre 1946.
— *Music in Films*, in « Music and Letters », vol. XXIV, n. 4, Londra, 1943.
— *Film Music Reviews*, in « Tempo », vari numeri, 1947.
Paolo Jacchia: *Appunti per una poetica cinematografica del motivo musicale*, in « Bianco e Nero », IX, n. 7, Roma, 1948.
Maurice Jaubert: *La musique dans le film*, Cahier IDHEC, n. 1, Laboureur et Cie, Issoudun, Paris, 1944.
— *Music and Film*, in « World Film News », Londra, luglio 1936.
Stuart Keen: *British Film Music*, in « Sight and Sound », n. 63, Londra, 1947.
Hans Keller: *The Need for Competent Film Music Criticism*, British Film Institute, Londra, 1947.
— *A Film Analysis of the Orchestra*, in « Sigth and Sound », n. 61, Londra 1947.
— *Hollywood Music-Another View*, in « Sight and Sound », n. 64, Londra, 1948.
John W. Klein: *Recent Film Music*, in « Musical Opinion », Londra, giugno 1943.
Arthur Kleiner: *Film Scores*, in « Sight and Sound », n. 58, Londra, gennaio 1945.
Kiesling: *Talking Pictures*, U.S.A., 1939.
Jean Kiepura: *L'opera lirica sullo schermo*, in « Cinema », n. 33, Roma, 1937.
Gail Kubik: *Composing for Government Films*, in « Modern Music », luglio 1946.

— *Music in the Documentary Film,* in « Proceedings of the Writer's Congress », Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1944.
— *Music in the Documentary Film,* in « Musical Opinion », Londra, 1944.
Marcel Lapierre: *Anthologie du cinéma,* La Nouvelle Edition, Parigi, 1946.
Franz Lehar: *L'operetta cinematografica,* in « Cinema », n. 23, Roma, 1937.
Walter Leigh: *The Musician and the Film,* in « Cinema Quarterly », vol. 2, n. 2, Londra, 1934.
Louis Levy: *Background Music is a Help,* Flickers, Londra, 1935.
— *Music from the Movies Radio Programme,* Radio Pictorial, 21 gennaio 1938.
Marcel l'Herbier: *Intelligence du cinématographe,* Corrêa, Parigi, 1946.
Lo Duca: *Le Dessin animé,* Prisma, Parigi, 1948.
Kurt London: *Film Music,* Faber, Londra, 1936.
Ernst Lubitsch: *La pantomima moderna,* in « Lo Schermo », n. 1, Roma, 1935.
— *Ernst Lubitsch ha fede nell'avvenire del nostro cinema,* in « Lo Schermo », n. 10, Roma, 1936.
S. A. Luciani: *Il cinema e le arti,* Ticci Editore, Siena, 1943.
George Maffery: *This Concerto Business,* Keynote, 1947.
Roger Manvell: *Film,* Penguin, varie edizioni, Londra (dal 1944 in poi).
F. T. Marinetti: *Manifesto sul cinema futurista,* 1916.
Muir Mathieson: *Aspects of Film Music,* in « Tempo », Londra, dicembre 1944.
— *Music for Crown,* in « Hollywood Quarterly », 1948.
— *Film Music,* in « Royal College of Music Magazine », vol. 32, n. 3, Londra, 1936.
— *Film Music,* in « Documentary News Letter », Londra, settembre 1940.
— *Dramatist in Music,* in « Talkabout », Londra, 1945.
— *Scoring for Films,* in « Penguin Film Review », Londra, 1947.
— *Background for British Pictures,* in « Musical Express », Londra, 3 gennaio 1947.
— *The British Musical Film,* in « Melody Maker », gennaio 1947.
Muir Mathieson e Ken Cameron: *Film Music,* in « Piping Times », vol. IV, n. 2, Londra, 1944.
Massimo Mila: *Musica e cinematografo,* in « Pègaso », Roma, febbraio 1933.
Darius Milhaud: *Wagner, Verdi e il film,* in « Cinema », n. 22, Roma, 1937.
— *Film Music,* in « World Film News », Londra, aprile 1935.
— *Music in French Film,* « Proceedings of the Writer's Congress », Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1944.
Lawrence Morton: *Film Music of the Quarter,* in « Hollywood Quarterly », vari numeri, 1948-49.
— *Hans Eisler: Composer and Critic,* in « Hollywood Quarterly », 1947-1948.
Rollo H. Myers: *Music in the Modern World,* Edward Arnold, 1937.
Nicoll: *Film and Theatre,* Harrup, 1939.
Kurtz Myers: *Audio Visual Matters,* Notes, 1947.
Robert U. Nelson: *Film Music: Color or Line?,* in « Hollywood Quarterly », 1946.
Peter Noble: *British Film Yearbook,* Skelton Robinson, 1946 e segg.
Vito Pandolfi: *Wedekind, Berg e Pabst. Tre « Lulú »,* in « Cinema », n. 26 (n. s.), Milano, 1949.

Alfredo Parente: *Colori e suoni in « Fantasia » di W. Disney,* in « Rassegna musicale », n. 4, Roma, ottobre 1947.
Francesco Pasinetti: *Canzoni dall'America,* in « Cinema », n. 73, Roma, 1939.
Leslie Perkoff: *Music in Films,* in « World Film News », Londra, aprile 1937.
Ildebrando Pizzetti: *Significato della musica di « Scipione l'Africano »,* in « Bianco e Nero », I, n. 7-8, Roma, 1937.
— *Musica necessaria,* in « Bianco e Nero », IX, n. 8, Roma, 1949.
Ralph K. Potter: *Audivisual Music,* in « Hollywood Quarterly », I, 1947.
Veevolod Pudovkin: *Film e fonofilm,* Edizioni d'Italia, Roma, 1936.
Harold Rawlinson: *Music and the Film,* in « British Journal of Photography », Londra, 16 marzo 1945.
Paul Rotha: *Documentary Film,* Faber, Londra, 1936 e 1939.
Walter H. Rubsamen: *Descriptive Music for Stage and Screen,* Los Angeles, 1946 e 1947.
— *La musica moderna nel film,* in « Rassegna musicale », Roma, gennaio 1948.
Sabaneev: *Music for the Films,* Pitman, Londra, 1935.
Edward Silverman: *Putting in the Sound Track,* in « Our Time », Londra, ottobre 1946.
Frederick W. Sternfeld: *Music and the Feature Films,* in « Musical Quarterly », U.S.A., ottobre 1942.
— *Preliminary Report on Film Music,* in « Hollywood Quarterly », 1947.
— *The Strange Music of Martha Ivers,* in « Hollywood Quarterly », 1947.
William Grant Still: *The Negro and his Music in Film,* in « Proceedings of the Writer's Congress », Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1944.
Herbert Stothart: *Il problema della musica nel film storico,* in « Cinema », n. 17, Roma, 1937.
— (Un articolo sulla musica per film agli M.G.M. Studios) in « *Behind the Screen* », U.S.A., 1939.
Nazareno Taddei S. J.: *Musica in fotogrammi,* in « Civiltà cattolica », n. 2349, Roma, maggio 1948.
— *Recensione di una recensione,* in « Bianco e Nero », X, n. 5, Roma, maggio 1949.
— *Funzione estetica della musica nel film,* in « Bianco e Nero », X, n. 1, Roma, 1949.
Things to Come (A Film Treatment, by H. G. Wells), London, MacMillan, 1935.
Anthony Thomas: *Hollywood Music,* in « Sight and Sound », n. 63, Londra, 1947.
Arthur Unwin: *Music of the Cinema,* in « Music Parade », 1945.
Ralph Vaughan Williams: *Film Music,* in « Royal College of Music Magazine », XL, I, 1944.
— *Film Music,* in « Piping Times », IV, 2, Londra, 1944.
Georges Van Parys: *Le silence est d'or vu par le musicien,* in « Ciné-Club », Parigi, 1947.
Mario Verdone: *Forme pure del fonofilm,* in « La critica cinematografica », n. 7, Parma, 1947.
— *Lubitsch ou l'idéal de l'homme moyen,* in « Revue du cinéma », n. 17, Parigi, 1948.

Arthur Vesselo: *L'opera filmata,* in « Cinema », n. 21, Roma, 1937.
Roman Vlad: *La musica nel cinema,* in « Bianco e Nero », X, n. 4, Roma, 1949.
— *Tecnica della musica per film,* in « Bianco e Nero », X, n. 8, Roma, 1949.
Voci per un dizionario di compositori viventi: Roman Vlad in « Rassegna musicale », n. 1, Roma, gennaio 1950.
John H. Winge: *Cartoons and Modern Music,* in « Sight and Sound », n. 67, Londra, 1948.

Accanto alla bibliografia di articoli, scritti vari e libri sulla musica cinematografica, cui non vanno disgiunte le opere e storie generali sul cinema (per le quali si rimanda al diligente elenco compilato da Francesco Pasinetti per il *Filmlexicon,* Filmeuropa, Milano, 1947), occorre ricordare anche le rassegne sui dischi di musica da film, tra le quali indichiamo quelle compilate da John Huntley per la ricordata « Film Penguin Review », da Mary Tibaldi Chiesa per la vecchia serie di « Cinema », e dalla redazione di « Ecran français ».

In « Film Forum », organo della Federazione Scozzese dei Circoli del Cinema, vol. 5, n. 4, gennaio 1950, F. P. Morton, seguendo l'esempio della « Film Pinguin Review », presenta la seguente breve lista di incisioni di musica da film, riferendosi a un gruppo delle piú importanti pellicole di questi ultimi anni, specialmente britanniche:

Baraza (Bliss) da *Men of Two Worlds.* Eileen Joyce con Coro e la National Symphony Orchestra diretta da Muir Mathieson.

Seascape (di Clifton Parker) da *Western Approaches;* Calypso Music (di Alwyn) da *The Rake's Progress;* Men of Arnhem (di Warrack) da *Theirs is the Glory;* Waltz into Jig (di Greenwood) da *Hungry Hill;* The Last Walk (di Williamson) da *The Edge of the World;* Tema (di Ireland) da *The Overlanders.* London Symphony Orchestra diretta da Muir Mathieson.

Balletto dei ragazzi. Melodramma. Pestilenza. Marcia. Epilogo; da *Things to Come* (di Bliss). London Symphony Orchestra diretta da Muir Mathieson.

Tema di Oliver. Rubacchiando. La fuga. Il tema di Fagin. Finale, da *Oliver Twist* (Bax). Harriet Cohen e la Philarmonia Orchestra.

Suite da *Alexander Nevsky* (Prokofiev). Jenny Tourel, il Coro di Westminster e la Philadelphia Orchestra diretta da Eugene Ormandy.

Tema (di Berners) da *Nicholas Nickleby.* Philarmonia Orchestra diretta da Ernest Irving.

Temi (di Vaughan Williams) da *The Loves of Joanna Godden.* Come sopra.

Spellbound Concerto (di Rosza) da *Spellbound;* Tema (di Gray) da *This Man is Mine;* Tema (di Spoliansky) da *A Voice in the Night;* Temi (di Spoliansky) da *Idol of Paris;* Preludio (di Gray) da *A Matter of Life and Death.* Queen's Hall Light Orchestra diretta da Charles Williams.

Tema (di Brodszky) da *The Way to the Stars;* Intermezzo (di Brodszky) da *Carnival.* Two Cities Symphony Orchestra diretta da Robert Irving.

Waltzer (di Addinsell) da *Blithe Spirit.* London Symphony Orchestra diretta da Muir Mathieson.

Cornish Rapsody (di Bath) da *Love Story.* Harriet Cohen e la London Symphony Orchestra diretta da Hubert Bath.

Warsaw Concerto (di Addinsell) da *Dangerous Moonlight.* Louis Kentner e la London Symphony Orchestra diretta da Muir Mathieson.

Quand l'amour est passé da *Noose;* Tema da *While I Live;* Sogno di Olwen da *While I Live.* Charles Williams e la sua Concert Orchestra.

Temi (di Vaughan Williams) da *Scott of the Antartic.* Philarmonia Orchestra diretta da Ernest Irving.

Brani da *Hamlet* (Walton) con gli attori della versione cinematografica e la Philarmonic Orchestra diretta da Muir Mathieson.

Brani da *Henry V* (Walton) con Sir Lawrence Olivier, Coro e Orchestra della Philarmonic Orchestra diretta da William Walton stesso.

Una discografia sui brani musicali dei maggior film italiani non è stata ancora compilata. Ecco un lavoro che potrebbe essere affrontato appropriatamente presso una delle nostre riviste specializzate, « La Rassegna musicale » per esempio, che è quella, finora, che è rimasta piú sensibile, in Italia, come si avverte anche dalla presente nota bibliografica, ai problemi della musica per il film.

Mario Verdone

Ringraziamento

Intendiamo, con questa nota, porgere un doveroso ringraziamento a tutti i collaboratori i quali, pur in mezzo al loro abituale lavoro, hanno voluto dedicare parte del tempo prezioso a una pubblicazione cosí importante.

Ci dispiace che taluni dei musicisti, registi cinematografici e critici invitati, non abbiano potuto aderire, sia per i molteplici impegni, sia per la eccessiva modestia, dichiarandosi incompetenti in materia.

Siamo anche spiacenti, d'altra parte, di non aver potuto invitare tutti i musicisti e critici italiani di valore, ai quali non abbiamo rinunciato che per la tirannia dello spazio e per le esigenze editoriali, che avevano imposto certi limiti al volume.

La pubblicazione viene edita in occasione del VII Congresso Internazionale di Musica che sotto la presidenza del Maestro Ildebrando Pizzetti si terrà a Firenze durante il Maggio Musicale Fiorentino — per trattare problemi critici ed estetici concernenti i rapporti fra musica e cinema — ed alla cui organizzazione ha dato la sua intelligente e competente opera Guido M. Gatti, il quale proprio per la sua posizione nel Congresso non ha potuto collaborare al fascicolo.

Il Maestro Nino Rota, che non aveva potuto aderire al nostro invito, rammaricandosene, ha espresso i motivi della sua mancata collaborazione in un'arguta lettera, che riteniamo di dover riportare:

« *Caro Masetti,* ho molto riflettuto ed ho cercato in tutti i modi di aderire al tuo invito; ma le mie riflessioni mi hanno condotto a conclusioni, certamente tutte personali, che non mi permettono di trovare il bàndolo per dire o scrivere qualcosa sui rapporti tra musica e cinema: o, per lo meno, di dire qualcosa di valido in linea generale e che valido rimanga in ordine di tempo.

Ho imparato, nella mia non breve e non lunga esperienza, che ogni film è « un fatto a sé » nei suoi comportamenti col film. Ogni elemento può avere una funzione di volta in volta diversa: persino quelli che, in assoluto, (se un assoluto esiste in fatto di cinema) potrebbero essere considerati negativi, possono avere, in alcune circostanze, funzione positiva: per es. il caso, l'improvvisazione, l'insufficienza di mezzi tecnici o di esecuzione, e persino il dilettantismo.

Di fronte a tali constatazioni, cui tanto l'esperienza personale quanto l'esperienza di altri mi hanno posto, come potrei esprimere idee generali? (Intendo idee che abbiano una rispondenza e incidano nel campo pratico della realizzazione; per le altre non credo sia accreditato un modesto manipolatore di note musicali entro misure cronometriche . . .).

Non posso altro che dichiararti il mio desiderio di collaborare ad opere con le quali il mio sentimento possa collimare e che mi permettano di dare quello che di meglio io senta di poter dare; e dirmi tuo aff.mo collega e compagno di ventura (quando non di sventura)'». - *Nino Rota*

Ci auguriamo che dalle discussioni del Congresso di Firenze emerga quella necessaria chiarificazione dei problemi tecnici critici ed estetici dei rapporti fra musica e cinema che ci consenta di potere per il prossimo anno dedicare un altro dei nostri quaderni alla trattazione sistematica dell'argomento.

La Direzione della Mostra Int.
d'Arte Cinematografica
Bianco e Nero Editore

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34.734

ARTISTI ASSOCIATI presentano la **LIZABETH SCOTT** delle grandi interpretazioni in

E' tardi per piangere

(TOO LATE FOR TEARS)

Regia di BYRON HASKIN con

Lizabeth Scott
Don De Fore
Dan Duryea

Un film UNITED ARTISTS - Produzione HUNT STROMBERG

Distibuzione

Regia di

Charles Martin

I paradossi di un celebre scrittore

la cara segretaria

(My Dear Secretary)

Un film UNITED ARTISTS - Produzione LEO C. POPKIN

Kirk Douglas
Laraine Day

Keenan Wynn
Helen Walker